

B 87

835



ENCUENTRO DE TEATRO POBLACIONAL

ción

CENECA

la mujer
pido (a
función
de marzo en

T

CENECA



ENCUENTRO DE TEATRO POBLACIONAL

CARLOS OCHSENIUS

SANTIAGO-CHILE

ABRIL - 1982

B87
835



DOCUMENTO DE TRABAJO
CIRCULACION RESTRINGIDA

I N D I C E

	<u>Pág.</u>
I. INTRODUCCION	1
II. EL PUNTO DE PARTIDA	4
1. Aproximación al teatro poblacional	4
2. Primeros contactos e iniciativas (Marzo-Abril-Mayo)	7
III. UNA EXPERIENCIA PILOTO:EL ENCUENTRO DE TEATRO POBLACIONAL (Junio)	10
1. Objetivos, resultados esperados, metodología	11
2. Preparando el Encuentro (Julio- Agosto-Septiembre)	12
IV. DESARROLLO DEL ENCUENTRO(Octubre-No- viembre)	14
1. Breve caracterización de los gru- pos participantes	14
2. Las Muestras: asistencia y participación	15
3. Las Muestras: producción teatral y testimonios grupales	16
4. La Jornada	20
V. MINIMA EVALUACION;ALGUNAS CONCLU- SIONES E INTERROGANTES	21
1. Evaluación	21
2. Algunas conclusiones e interrogantes	25
VI. ANEXOS	
-- Participantes del Encuentro	
-- Acta Jornada:Evaluación de los obje- tivos y producción artística de los grupos participantes.	
-- Documento Final(basado en Jornada):Algu- nas necesidades,problemas y desafíos que enfrenta el teatro poblacional.	

I. INTRODUCCION.

Desde comienzos de siglo y a lo largo de éste, la expresión teatral "aficionada", "vocacional" o "no-profesional" ha obtenido un papel de cierta significación tanto en la expresión como en la promoción de movimientos sociales y políticos de signo democrático y popular.

Ello cobró probablemente mayor consistencia y extensión en dos periodos históricos precisos. Durante las tres primeras décadas del siglo XX, en que el movimiento obrero se consolidó orgánica e ideológicamente como sujeto social y político autónomo. Allí el teatro, así como la poesía, la prensa, la charla y la conferencia, desarrollado por las crecientes agrupaciones sociales, gremiales, políticas, culturales y deportivas obreras sirvió de vehículo de tal proceso.

Y nuevamente, durante la década del 60 y principios del 70, el teatro fue revitalizado en una función similar como factor y a la vez como consecuencia de los proyectos de cambio y de democratización global de la sociedad y el Estado nacionales. Aunque con dos elementos nuevos: una mayor diversificación social de sus emisores y receptores (obreros, estudiantes secundarios y universitarios, empleados estatales, campesinos, pobladores) y el apoyo de numerosos aparatos estatales de promoción social y cultural (Promoción Popular, Consejería Nacional de Desarrollo Social, Instituto Nacional de Desarrollo Agropecuario, Secretaría Nacional de la Juventud, Vice-Rectoría de Comunicaciones y Extensión de las Universidades, Servicio Nacional de Salud, etc.).

El caso es que ya sea de manera independiente o integrados a organizaciones sociales "de base" y de "cúpula" de diverso tipo, los grupos teatrales proliferaron como expresión de sindicatos, federaciones y centrales, partidos políticos, juntas de vecinos, centros de alumnos, centros juveniles, parroquias, etc.

La rápida expansión de conjuntos teatrales alcanzó a darse una expresión orgánica y programática : la Asociación Nacional de Teatro Aficionado de Chile (ANTACH: 1968-1973). Este organismo tomó a su cargo la tarea de cohesionar y orientar tanto conceptual como técnicamente el quehacer de sus más de 300 grupos afiliados en todo el país (1).

En 1973 no sólo desaparece ANTACH y las entidades sociales, culturales y políticas que apoyaban al teatro aficionado, sino también por algunos años la manifestación siquiera aislada de este tipo de expresión en la base social.

Es recién en 1975 cuando comienzan a surgir lenta y esporádicamente pequeños grupos, la gran mayoría de efímera vida. Proviene fundamentalmente de dos vertientes : por una parte, estudiantes y egresados universitarios. En el otro extremo, por la juventud pobladora, estudiantes secundarios y técnico-profesionales o trabajadores que, generalmente bajo el alero de las iglesias cristianas, comenzó a animar la acción social "solidaria" en el medio popular.

Posteriormente, a partir de 1977, con el resurgimiento de algunas organizaciones y movilizaciones de masas e instituciones artístico-culturales independientes, se realizan en Santiago los primeros festivales y muestras locales de teatro aficionado. Se pueden mencionar la organizada por los talleres culturales de la Universidad Católica, por la Agrupación Cultural de la Universidad de Chile (ACU), por el Taller 666 y el desaparecido Centro Imagen, además de los continuos actos solidarios en parroquias y centros comunitarios en las que el teatro obtiene una presencia importante.

(1) Véase al respecto: Erwin Rau: "Breve reseña del teatro aficionado chileno", mecanografiado, Santiago, 1971 y Javier Ossandón: "El nuevo teatro aficionado", Revista EAC N°1, Santiago, 1970.

Igualmente en estos últimos años (1978, y especialmente 1979 en adelante) se reanuda a escala reducida, primero informalmente y luego de manera algo más sistemática, la capacitación de monitores y de grupos teatrales aficionados por parte de estos centros o instituciones independientes o de entidades de asistencia social dependientes de las iglesias cristianas. Asimismo en estas instituciones así como en nacientes agrupaciones culturales de base, el teatro comienza a desarrollarse también como instrumento de diversos programas de capacitación o "educación popular".

En forma paralela a estos esfuerzos existió un primer intento oficial por organizar el teatro aficionado a través del llamado "Canal Recreativo Nacional" dependiente del Ministerio de Defensa. Entre los años 1977 y 1978 se realizó un seminario de monitores teatrales a nivel nacional, además de varios encuentros, muestras y concursos zonales de obras dramáticas. Con el tiempo, esa experiencia se interrumpió y actualmente el apoyo oficial, de alcance mucho más reducido y puntual se canaliza principalmente a través del Teatro Itinerante del Ministerio de Educación, Secretaría Nacional de la Juventud y algunas Municipalidades. Todas iniciativas que no obedecen todavía a una acción más programada ni a objetivos ideológicos precisos.

Por lo tanto, el teatro aficionado popular se desenvuelve en nuestros días fundamentalmente por el esfuerzo autónomo de sus propios cultores (individuales o institucionales), estando privados como antaño de aportes gubernamentales y universitarios para su desarrollo. Ello sin duda garantiza su independencia del medio oficial, aunque le plantea casi insalvables problemas de sobrevivencia económica y política.

Luchando contra este contexto, el teatro de base ha ido creciendo paulatinamente, con la colaboración de iglesias cristianas, centros artísticos y de promoción social o cultural independientes. Pero sin que hasta el momento --salvo ex -

cepciones en cortos sub-períodos-- haya alcanzado consolidarse como una expresión de masas, ni menos madurar unas concepciones y prácticas, tanto expresivas y comunicativas como organizativas, plenamente adecuadas al momento actual del movimiento popular, a sus esfuerzos de reconstrucción interna y de levantamiento y difusión de un proyecto alternativo de sociedad nacional.

Sin embargo, la perseverancia con que se suceden y diversifican las experiencias teatrales aficionadas, llevan a pensar que tal desafío comienza a ser visualizado y asumido con mayor decisión en algunos de sus actuales promotores y agentes. Por lo menos, ese parece ser uno de los resultados cualitativos que se desprendieron del Encuentro Interzonal de Teatro Poblacional, --entre otras iniciativas que nos ha tocado conocer en Santiago durante 1981--, cuyo "itinerario" describiremos a continuación.

II. EL PUNTO DE PARTIDA

1. Aproximación al teatro poblacional.

En Diciembre de 1980, CENECA organizó un seminario destinado a conocer la situación del teatro nacional independiente en el período 1973-80: sus principales transformaciones, logros e insuficiencias en el plano orgánico, estético, cultural y social así como sus proyecciones futuras en todas esas dimensiones (2).

(2) Ver Cuadernos CENECA N°11 : Seminario: Teatro Chileno en la década del 80, Santiago, 1981.

Una de las secciones del seminario se reservó para analizar el caso del teatro no-profesional (3). Como conclusiones, se extrajeron las siguientes :

- Existía un resurgimiento paulatino del otrora fuerte movimiento teatral aficionado (1968-1973).(4).
- Este resurgimiento se efectuaba actualmente sobre la base de las experiencias de sectores juveniles en dos ámbitos específicos : poblacional y estudiantil-universitario.
- El teatro estudiantil-universitario, a pesar de los numerosos obstáculos que enfrenta (5), ha logrado crearse un espacio y un perfil propio al insertarse positivamente en las características, trayectoria y dinámicas de nucleamiento y organización del movimiento estudiantil -- muy activo entre 1978-80. También, obtener una exposición orgánica que impulsa su desarrollo : la Agrupación Cultural Universitaria -ACU-; conformar un modelo de producción y difusión teatral adecuado a las condiciones materiales, políticas y culturales imperantes en la Universidad; y crear un lenguaje estético característico que lo identifica frente a sus destinatarios inmediatos, e incluso, frente a un público teatral más general (6)

-
- (3) Op. cit. Sección 6 : Experiencias de teatro no-profesional , págs. 171-194.
 - (4) Op.cit., exposición de Pepe Herrera: "ANTACH: retrospectiva del teatro aficionado chileno", págs. 171-175.
 - (5) Op.cit., exposición de Igor Rosenmann: "ACU: el teatro universitario de hoy", págs.176-178.
 - (6) Una breve caracterización de las iniciativas expresivo-comunicacionales que acompaña la reactivación del movimiento estudiantil-universitario puede encontrarse en Giselle Munizaga: "Espacios de Producción Cultural Alternativa. Prensa sindical y universitaria: un fenómeno de comunicación alternativa? Cuadernos CENECA. Stgo, Dic.1981.

- La situación predominante del teatro poblacional es otra (7). Se encuentra sin duda en un grado menor de desarrollo, aunque con quizá mayores posibilidades de hacer de su ámbito gráfico-social de acción uno con caracteres más permanentes y amplios de proyección (8). Pero por lo mismo, por ser "lo poblacional" un espacio más extenso y heterogéneo social y culturalmente, la identificación entre grupo y mensaje teatral y su comunidad de origen ha sido, y sigue siendo, mucho más difícil.

Al no existir sino en forma incipiente, aislada y reducida, organizaciones de proyección masiva en el ámbito poblacional, y al carecer muchas veces los grupos teatrales de vinculación con ellos, se restringen las posibilidades de encontrar un modelo de quehacer teatral apto para captar necesidades de expresión y comunicación más vastas que las meramente individuales o micro-grupales.

- Sin embargo, hay que hacer notar que la sola existencia de un grupo de esta naturaleza, por restringido que sea su alcance y proyección, ya altera positivamente las condiciones expresivas y comunicativas en que se desenvuelve mayoritariamente el medio popular; el silencio o la repetición de las formas y contenidos de una cultura de masas absolutamente manipulada por el oficialismo.
- Por otra parte, se está lejos de haber configurado un lenguaje estético propio, aunque se han dado pasos en este sentido el incentivarse en algunos grupos la creación propia (individual o colectiva) y la adopción en ella de temáticas extraídas de su realidad inmediata (poblacional o juvenil).
- Finalmente, se constata que el teatro poblacional no cuenta con instancias de intercambio y sistematización de experiencias ni de coordinación de actividades y recursos,

(7) Op.cit. exposición de Juan Vera: "Aproximación del teatro poblacional"; págs. 179-192.

(8) Ello por lo menos en el momento en que la "nueva institucionalidad universitaria" descolocó, a partir de 1981, el impulso y cohesión alcanzado por el movimiento estudiantil.

inhibiéndose la asunción colectiva de estos y otros problemas, Y, con ello, la posibilidad de iniciar un desarrollo compartido y auto-sustentado.

- Por todo lo anterior, se vió la necesidad de impulsar una primera dinámica de conocimiento, reflexión y apoyo mutuo entre los grupos poblacionales contactados, en esta primera instancia. Es así que, a la vuelta del año que terminaba, CENECA se propuso contribuir a facilitar esa labor conjuntamente con todos los grupos e instituciones interesadas en este fin.

2. Primeros contactos e iniciativas (Marzo-Abril-Mayo 1981)

Se inició en Marzo y Abril de 1981 la tarea de contactarse con numerosos grupos teatrales poblacionales, repartidos en distintas zonas de Santiago (9), conocer algunas de sus actividades, necesidades e inquietudes --las que en general, confirmaban el pre-diagnóstico alcanzado en el Seminario-- e intercambiar opiniones acerca de la posibilidad, oportunidad y modalidad de abrir un ámbito de más estrecha comunicación y colaboración entre ellos. Sin embargo, la mayoría de estos grupos se encontraban en un proceso de reciente formación, por tanto con poca experiencia acumulada que compartir. Incluso muchas de las iniciativas teatrales, esporádicas y puntuales, no tenían detrás a un grupo formalmente constituido. En suma, pocos eran los colectivos que a la fecha podían levantarse como referentes de una actividad teatral popular más permanente, que se vieran a sí mismos actual o potencialmente con una labor de comunicación y educación más o menos sistemática y conciente en su sector, zona u organización.

(9) Un primer catastro arroja la cifra de 35 grupos en actividad durante ese año.

Ello llevó a tomar una primera opción. Trabajar con aquellos pocos, aproximadamente unos 15 grupos.

Ahora bien, la iniciativa propuesta recibía en ellos distintos grados de receptividad. Desde la nula, debido a la desconfianza en que una institución sin presencia previa en el sector territorial y social o en esta área de actividad apareciera fomentándola, en función de unos intereses poco conocidos; más abierta en aquellos sectores o grupos que estaban trabajando en una dirección aproximada a la propuesta y que ya contaban con apoyos y recursos propios, hasta la francamente positiva en los casos en que estos apoyos no existían.

Pero, en fin, las numerosas conversaciones sostenidas con estos grupos dieron por resultado la formulación de diversas modalidades de activación de este medio. Concretamente se barajaron las siguientes :

-- taller de lectura sobre teoría, métodos y técnicas de teatro popular en América Latina y Chile, dirigido a monitores como instancia de auto-capacitación.

-- Confección de un boletín sobre teatro popular, que contuviera :

- testimonios y entrevistas a los grupos teatrales provinciales más avanzados.

- material de capacitación.

- "cartelera teatral popular" : que permitiera a los grupos de un sector conocer la producción artística de los grupos de otro sector.

- Taller de intercambio y sistematización de experiencias actuales, en base a testimonios orales y reflexión sobre ellos.

Sin embargo, en la confrontación de estas iniciativas con los grupos beneficiarios y con capacidad de institución patrocinadora se vió que chocaban con numerosos obstáculos :

- Todas las iniciativas suponían una actividad sistemática, regular y más o menos prolongada para ser efectivas, cuestión que suponía mayor financiamiento, plazos y personal.
- La distancia geográfica de los potenciales participantes inhibían una asistencia fluida y continuada a estas iniciativas,
- El mismo problema se acentuaba por el carácter de artistas aficionados de los participantes, es decir, que tienen poca disponibilidad de tiempo libre, por estudiar o trabajar en otra cosa la mayor parte del día.
- Los grupos participantes tenían poco hábito de lectura y poca experiencia en actividades de tipo reflexivo y de sistematización, lo que suponía elaborar y socializar previamente una metodología adecuada (alargando los plazos y objetivos del programa).
- Todas estas iniciativas presentaban un carácter "intelectual" y no permitía un conocimiento directo de la producción artística aficionada propiamente tal. (Lo que se tenía era la discusión "teórica" sin referentes empíricos).
- Las iniciativas propuestas tenían un carácter "elitista", al permitir la participación plena sólo de los monitores

(generalmente, agentes externos al medio social y cultural del grupo teatral de base) o de los integrantes más capacitados del grupo.

III. UNA EXPERIENCIA PILOTO : EL ENCUENTRO DE TEATRO POBLACIONAL (JUNIO) .

En vista de lo anterior se optó por implementar una experiencia piloto de aprendizaje y conocimiento mutuo que concentrara en el tiempo y en el espacio varias de las funciones contenidas en las iniciativas descartadas, agregándole las que éstas no cubrían. Esto es, una experiencia que permitiera simultáneamente:

- un conocimiento directo de la producción teatral aficionada y de la trayectoria y experiencia acumulada de los grupos.
- Una participación y un compromiso activo de todos los integrantes de los grupos en la iniciativa (en su formulación, implementación y proyección).
- Una primera instancia de objetivación de esa experiencia acumulada y de evaluación de la producción teatral que fuera entregando elementos para la adopción futura de un horizonte conceptual y programático útil a los grupos poblacionales.

- Una primera instancia que creara condiciones para la coordinación de esfuerzos y actividades y la colectivización de recursos entre los grupos de mayor cercanía geográfica (respetando las zonas geográficas de Santiago: Norte, Sur, Oeste, Oriente).

Teniendo en cuenta todos estos elementos, se diseñó colectivamente (10) el Encuentro Interzonal de Teatro Poblacional.

1. Objetivos, resultados esperados, metodología.

La Convocatoria del Encuentro (Junio de 1981) resumía así sus objetivos y resultados esperados :

"El objetivo de este Encuentro es intercambiar las experiencias teatrales que se vinculan a o forman parte de la emergente organización poblacional de base, de manera que los participantes compartamos el desarrollo alcanzado por esas experiencias, detectamos sus principales resultados y problemas y generemos ojalá alguna respuesta colectiva a las necesidades comunes más urgentes.

"Esperamos que el Encuentro pueda contribuir a :

- "-- disminuir la atomización, la desinformación y, a veces, la falta de orientación que afecta a los grupos teatrales populares.
- "-- tomar conciencia de la significación, actual o posible, que tiene el teatro como una herramienta de expresión, de educación y de comunicación popular.
- "-- ampliar el conocimiento de modelos de creación, montaje y difusión teatral, de métodos de trabajo y formas de organización interna, apropiados a las características de los distintos grupos teatrales y a la realidad popular de la que forman parte.

(10) Esto es, con la participación de representantes de 7 grupos más monitores independientes y de instituciones. En total, unas 20 personas.

"-- proponer iniciativas conjuntas que permitan un contacto más sostenido y permanente entre los grupos y que fomenten el desarrollo colectivo de todos ellos."

La metodología propuesta para este fin dividía el Encuentro en tres fases: la primera, consistente en organizar 4 muestras teatrales de nivel zonal (Oeste, Oriente, Norte y Sur), en las cuales los grupos avanzados de cada una de ellas mostrarán una parte de su trabajo artístico y relatarán su trayectoria y principales experiencias a los grupos provenientes de las restantes zonas.

La segunda consistente en que cada grupo participante evaluará por separado lo visto y oído en las muestras.

La tercera, consistente en reunir todas aquellas evaluaciones parciales en una Jornada de reflexión que diera por resultado un diagnóstico de la situación en que se encuentra la práctica teatral de base y la proposición de líneas posibles de desarrollo de acuerdo a los medios y capacidades que se posean colectivamente.

La convocatoria fue aprobada unánimemente por los interesados.

2. Preparando el Encuentro (Julio-Agosto-Septiembre).

La implementación del Encuentro corrió por cuenta de los propios grupos de cada zona, con el apoyo organizativo de dos personas de CENECA a los que se agregaron posteriormente dos estudiantes universitarios.

A los primeros les correspondía concretamente:

-- contactarse con los restantes grupos de su zona, para informarles y recoger sus impresiones sobre esta iniciativa.

- determinar cuántos de esos nuevos grupos contactados se interesaban por participar.
- fijar fecha, hora y local de la muestra en su zona.
- asesorar a los grupos participantes en la adopción de la metodología.

Este parte se alargó 2 meses por las muchas dificultades que trajo. Fundamentalmente, el aislamiento de los grupos en su zona, la falta de canales expeditos de comunicación entre ellos y el recargo de trabajo de los grupos que hacían de coordinadores zonales por tener que cumplir otros compromisos previamente establecidos en su sector u organización.

Ello hizo que la iniciativa fuera asumida finalmente en dos zonas (Norte y Oriente). Las dos restantes se marginaron, una primero, la otra después, por encontrarse empeñados en sacar adelante otras dinámicas similares que se yuxtaponían a ésta (11).

Así, el Encuentro quedó establecido como sigue : Participarían 4 grupos de la Zona Norte, 4 de la Zona Oriente y 3 grupos "sueltos", provenientes de las restantes zonas, constituyendo una muestra especial. En total, 11 grupos teatrales, además de observadores de otros grupos e instituciones de apoyo (fundamentalmente monitores).

De estos 11 grupos, sólo la mitad se acercaba a la calificación de grupos "avanzados". Esto es, con una trayectoria más

(11) Por ejemplo, la zona oeste había organizado recientemente el "Festival de la Expresión Joven por la Cultura Popular", en el cual los grupos teatrales habían acordado iniciar labores conjuntas en el futuro.

o menos sostenida de animación de su medio social por medio del teatro. Los otros, eran grupos de distintos niveles de experiencia teatral y de conciencia acerca de la proyección social y cultural que podía obtener esta actividad.

IV. DESARROLLO DEL ENCUENTRO (Octubre - Noviembre)

1. Breve caracterización de los grupos participantes.(*)

En primer lugar, son grupos de gente muy joven. La mayoría integrado por estudiantes secundarios y trabajadores no calificados (semi-cesantes). Sólo 3 grupos reúnen en sus filas a estudiantes y egresados universitarios y técnico-profesionales.

En segundo lugar, seis grupos son independientes, de los cuales sólo tres cuentan con vinculación a otras agrupaciones sociales o culturales de su sector. Pero prácticamente todos ellos reciben algún apoyo, especialmente de infraestructura (local de ensayo y de representación), de parroquias católicas. A ellos se le agregan tres grupos que pertenecen a organismos culturales más amplios y autónomos, aunque también con apoyo eclesiástico o de otras instituciones. Finalmente otros dos integran agrupaciones propiamente católicas (grupo de acción pastoral, comunidad cristiana de base).

Por otro lado, del total de grupos, cinco cuentan o contaron con un monitor externo al grupo. El resto son dirigidos por el miembro más capacitado, usualmente el mayor en edad y con experiencia teatral previa. Por lo general son estos monitores (externos o internos) los que además de constituir al grupo en torno a sí, proveerle la técnica teatral necesaria, y seleccionar las obras a montar, orienta con sus concepciones las restantes dimensiones del quehacer del colectivo (sociales, educativas, comunicativas). Sólo 3 grupos consideran

(*) Véase en los Anexos, nómina de los grupos participantes.

en la actualidad que no necesitan este rol unipersonal, por cuanto funcionan y se dirigen en base al aporte colectivo. (Cashillahuefe, El Globo, Barcarola).

2. Las muestras : asistencia y participación.

Como se ha señalado, la idea original era que los asistentes a cada muestra estuviera constituido por los grupos teatrales de las restantes zonas. Lo anterior se cumplió sólo parcialmente. En promedio, asistieron a las muestras representantes de 7 grupos, contando a los que les tocaba actuar en cada oportunidad. Cuatro grupos no presenciaron ninguna otra presentación zonal que la propia. A su vez, sólo tres enviaron delegados a todas ellas. Otros tres, participaron en dos muestras.

El otro sector de "público" a las 3 representaciones eran personas vinculadas al quehacer teatral o educativo de base. Ellos sólo en calidad de observadores y no como participantes plenos del Encuentro. Sumando los integrantes o representantes los grupos teatrales a estos observadores, cada muestra contó con un público promedio de 46 personas.

La participación al interior de cada muestra resultó amplia y fluida. Al término de la presentación teatral y testimonial de cada grupo, los asistentes se interesaban por comentar lo visto y requerir más información. Preguntas y respuestas grupo-público se sucedían con rapidez y sin necesidad de incentivarlo a través de un animador. Asimismo, finalizada cada muestra se realizaba una rueda de evaluación, casi siempre con resultados positivos hacia la organización del acto y el papel jugado por los grupos que les tocó protagonizarlo. En general, los grupos participantes asimilaron perfectamente la metodología propuesta.

3. Las muestras : producción teatral
y testimonios grupales.

Las 3 muestras organizadas fueron objeto de un registro audio-visual ; diapositivas y grabaciones (12). Estas últimas tanto de las obras o ejercicios teatrales presentados como de los testimonios orales que los grupos hicieron acerca de su trayectoria y principales experiencias. (Aproximadamente unas 15 horas de grabación). La finalidad del registro era doble. Por un lado, confeccionar un diaporama de difusión acerca de la experiencia que circule en medios poblacionales.

Por otro, un insumo para una investigación sustantiva sobre el teatro poblacional actual, dirigido a instituciones de apoyo y organizaciones culturales de base. Lo primero está en vías de realización. Desgraciadamente, de los segundo no se puede decir lo mismo. Hasta el momento no ha existido la capacidad ni los recursos para transcribir esas cintas, editarlas y analizarlas. Por ello poco es lo que puede describirse aquí respecto al tipo de producción teatral, sus objetivos y logros, modos de realización, temáticas, recursos expresivos, etc. Pero algo se puede adelantar de manera sumaria y provisoria.

La heterogeneidad de los grupos participantes del Encuentro hace que su producción teatral presente grandes diferencias. Van desde el montaje de obras completas de autores extranjeros (3 grupos) o nacionales y latinoamericanos (2 grupos), hasta creaciones propias generalmente colectivas. Sólo un grupo presentó una obra de creación individual, original de uno de sus integrantes.

El método de creación colectiva es muy simple: se basa en improvisaciones sobre temas y problemas puntuales que afectan al

(12) Ello en una co-producción Taller Audiovisual "Quetalma-hue"-CENECA.

grupo teatral o a su medio familiar y social inmediato, pero en los que se aprecian situaciones más globales que enfrenta el sujeto popular. En la actualidad son de excepción los grupos en que la creación colectiva es asumida con técnicas más depuradas, como por ejemplo, la investigación sobre el problema y el sector social seleccionado; sea ésta directa, en base a testimonios orales y entrevistas personales, o indirecto, usando la prensa y otros materiales de documentación. (Casos de Engranaje, La Excavación y, en menor grado, Taller Balmaceda).

En general, es poco frecuente el uso de recursos artístico-expresivos como escenografía, vestuario, maquillaje. La iluminación es funcional, casi nunca expresiva. Por tanto el grueso de la expresión artística recae en la actuación. Aquí también se observan diferencias, como es lógico, dependiendo del tipo de obra montada y de la experiencia acumulada por el grupo. La actuación resulta casi siempre más artificial y afectada cuando la obra presenta situaciones y personajes alejados del conocimiento y la vivencia del grupo. Y al revés, se muestra más espontánea, relajada y auténtica en el caso de las creaciones propias. Naturalmente también hay excepciones en aquellos grupos de más larga trayectoria y entrenamiento en el oficio teatral (Barcarola, El Pregón).

En los grupos en que la creación colectiva es mayormente preparada y documentada, existe una más afinada construcción e interpretación de personajes. Lo mismo ocurre con la definición del conflicto dramático, esto es el espacio donde las fuerzas o sujetos que en él se encuentran se confrontan y transforman mutuamente. Los conflictos que pueden verse representados sobre el escenario son variados, pero en su mayoría corresponden a los de la deshumanización y despersonalización de las relaciones sociales (laborales, familiares); la opresión, la explotación, la pobreza y la alienación que sufren las clases subordinadas en manos de quienes poseen el poder económico, político e informativo-recreativo-comunicacional (sectores dominantes). De esta situación surge la necesidad de la organización, la solidaridad, la unión, la autoconciencia y capacidad crítica de los sectores afectados.

Los personajes que encarnan el conflicto son trabajadores, es tudiantes jóvenes, mujeres y familias populares versus patrones, "organismos de seguridad", científicos y médicos, animadores de la TV, "ídolos" artísticos o deportivos pero también sectores populares que los siguen o apoyan, consciente o inconscientemente. Además es posible ver conflictos "micro" sociales: el sindicalista que es abandonado por su mujer por que no trae suficiente dinero al hogar, la mujer oprimida por la autoridad del marido y aislada por la vida doméstica, la opresión de los niños o los jóvenes a manos de las familias, los vecinos y los maestros (y los valores tradicionales que defienden) que les coartan sus aspiraciones de creatividad, autonomía e innovación. Son temas, en todo caso menos frecuentes o laterales. Un sólo grupo toma el problema de la pérdida de los valores religiosos tradicionales.

El tipo de conflictos y personajes representados indica bien el carácter de estos grupos poblacionales. De un lado, la identificación positiva con todos los sectores subordinados y sus aspiraciones de liberación. De otro, la definición de su quehacer de grupo teatral como objetivadores de la situación negativa actual de dichas sectores y de sus esperanzas hacia el futuro. Prácticamente todos reconocen en esta labor una función educativa, en sentido amplio. Sin embargo, no lo ex plicitan con ese término ni de manera taxativa. Tampoco profu fundizan en los supuestos, modalidades específicas y alcance de ese objetivo. La idea subyacente es que resulta suficiente saber lo que (nos) pasa y oprime en el escenario --unido al contexto de la representación en que es frecuente el debate entre el público y el grupo-- para cambiar casi automáticamente nuestra percepción y acción cotidianas. Con pocas excepciones se muestra en el escenario el proceso de cambio mismo: las dificultades y desafíos que implica, los factores y condiciones que lo posibilitan o inhiben, la dirección que va asumiendo día a día. El cambio es visto menos como un proceso, que como el "salto" de una situación negativa u otra absolutamente positiva, casi utópica. Por lo mismo, aparece como una meta lejana y borrosa.

También resulta implícita en los objetivos declarados de los grupos la función de alternativa comunicacional, a escala le-

cal, que significa hoy día en Chile el quehacer teatral de base. Los aspectos propiamente comunicacionales, especialmente en lo tocante al tipo de lenguaje artístico a utilizar en función de un público destinatario específico, a la difusión de la producción artística en sector o comunidad de origen y a la retroalimentación público-grupo-obras son, por lo general, poco asumidas todavía.

Aquí la idea subyacente pareciera ser que basta montar una obra que exprese los problemas más apremiantes que sufre el propio grupo o la comunidad a que pertenece, difundirla un par de veces para que el teatro sirva como instrumento de comunicación popular. Esto es, eficaz para contribuir a crear dinámicas de nucleamiento, organización y movilización dentro del sector o de elaboración de una "visión de mundo" y un proyecto de sociedad alternativa a la presente.

Siendo esta función educativa y comunicativa todavía embrionaria casi en la mayoría de los grupos, otras funciones son las satisfechas efectivamente por ellos y por su actividad. No es casualidad que reciban una mención más explícita. Se trata de funciones quizá más modestas, pero que tienen señalada importancia en la actualidad en el medio poblacional, y específicamente juvenil. Son aquellas referidas a la de potenciar la expresión personal y grupal, de recrearse, de conocerse mutuamente y nuclearse en torno a una actividad común, la de integrarse y participar en alguna instancia colectiva que, además, les abre una posibilidad de conocimiento y reflexión sobre su propia realidad.

Podría decirse entonces que más que el medio o el mensaje teatral, lo que conlleva una función educativa y comunicativa es el hecho mismo de agruparse en una actividad de expresión. En otras palabras, que estas funciones se cumplen no tanto hacia el medio social más amplio en que se inserta el grupo teatral, como hacia su interior, hacia sus propios integrantes. No es casualidad, por ejemplo, que varios de estos artistas poblacionales se transformen con el tiempo en líderes o animadores de agrupaciones sociales o culturales mayores. La riqueza y

significación de estos grupos reside muchas veces en que constituyen una "escuela" de participación y de acción colectiva, en medio de un orden que lo niega y obstruye cotidianamente. El problema de qué tipo de participación y de acción colectiva --en este caso, teatral-- resulta más adecuada y conducente a la reactivación del movimiento popular o poblacional queda, en esta etapa, pendiente. Tal vez constituye el próximo paso a dar. Por lo menos esa es la voluntad que se esboza en las conclusiones a que llegó el Encuentro (Jornada).

4. La Jornada

La dificultad para que los grupos asistieran a todo el desarrollo de la experiencia, debido a su recargo de trabajo (ensayos, presentaciones, etc.) y a los inconvenientes de moverse a tiempo a las distintas zonas (13), recomendó suprimir la segunda fase del Encuentro. O sea, la evaluación de "todos contra todos" por separado (14). Se optó por hacerla colectivamente durante la Jornada, engrosando sus objetivos. Ocurrió lo previsible: aumento del tiempo dedicado a la Jornada, lo que amenazaba la asistencia. Y el incumplimiento de la tarea de auto-evaluarse. Esta última pudo hacerse sólo en un aspecto: la relación entre los objetivos declarados por cada grupo y el mensaje artístico producido. Los restantes aspectos fueron más mencionados que discutidos con la profundidad que se merecían. Lo que es más grave, tampoco se alcanzó a hacer una evaluación global del Encuentro mismo.

(13) Que ni el arriendo de una micro en una oportunidad, ni el ofrecimiento de bonos de movilización en las otras pudo remediar totalmente.

(14) Ello con una pauta exhaustiva -elaborada colectivamente- que contemplaba: objetivos del grupo, desempeño teatral, difusión teatral, funcionamiento interno, inserción en el medio social.

Con todo, la Jornada se realizó en dos sesiones (7 y 21 de Noviembre). Asistieron a ella representantes de 6 grupos (un promedio de 10 personas) y algunos invitados especiales (un promedio de 5). El contenido de ambas sesiones se encuentra en los documentos que se adjuntan en los Anexos.

V. MINIMA EVALUACION; ALGUNAS CONCLUSIONES E INTERROGANTES.

1. Evaluación

Varios criterios pueden adoptarse para evaluar la experiencia descrita. Lamentablemente todos ellos sólo desde la perspectiva de la institución patrocinante y en específico, del personal que participó directamente en ella. Ahí están, por ejemplo, los criterios "clásicos" : el logro de los objetivos, las actividades y cantidades de beneficiarios programados originalmente. Antes de seguir este paso de rigor había que hacer notar lo siguiente: el cambio de los referentes o beneficiarios del programa. Pensado en sus inicios para los grupos teatrales que se juzgaban como "avanzados", el Encuentro convocó finalmente a una gran variedad de grupos, que se encontraban en distintos niveles de desarrollo. Ello tuvo dos efectos principales. En primer lugar, obligó a adaptar los objetivos, métodos y resultados esperados al nivel promedio actual en que se encontraban los participantes, rebajando sobre la marcha las expectativas y exigencias que suponían lo extenso del programa, con sus tres fases y la exhaustiva metodología, con sus pautas de evaluación y de diagnóstico. También significó soslayar tanto el uso de conceptos técnicos como "educación popular", "comunicación popular alternativa" y otros, como promover una discusión acerca de los contenidos y eficacia de tales conceptos. Más bien se optó por

visualizar de modo indirecto la realidad que esos conceptos obtienen en la práctica teatral de los participantes, en general, todavía embrionaria.

En segundo lugar, la diversidad de grupos y niveles de desarrollo le dió al Encuentro riqueza y alguna representatividad, por cuanto pudieron conocerse y confrontarse en él experiencias que cubren prácticamente toda la gama de actividad teatral poblacional.

En tercer lugar, este hecho obligó a tensionar las capacidades organizativas, reflexivas y metodológicas de todos los comprometidos en el Encuentro. A los grupos menos avanzados, de superarse a sí mismos para adoptar un ritmo y estilo de trabajo exigente y sistemático; a los grupos más desarrollados a hacer efectiva su disposición a ampliar su radio de acción en un contexto de auto-crítica, de diálogo, de receptividad a experiencias diversas, de apoyo solidario a los grupos menos avanzados. Y al personal de la institución, a encontrar un estilo de relación con los beneficiarios al mismo tiempo que estrecha, autónoma y descentralizada. Debiendo para ello adaptarse con flexibilidad a las condiciones y requerimientos de los participantes, aportarles más allá del ámbito físico, algunos recursos materiales y su capacidad organizativa, herramientas metodológicas y de capacitación para que los participantes pudieran serlo en propiedad, y asegurarles en todo momento un clima no-directivo de equidad, de confianza y respeto mutuo. Tal vez si esto resulte ya un primer logro de la experiencia : constituir efectivamente un punto de encuentro entre todos estos "principiantes".

Queda presente lo dicho, pueden dimensionarse mejor los logros y debilidades del Encuentro.

a) Objetivos alcanzados

Resto a los objetivos declarados del Encuentro, éste significó un real intercambio de experiencias, pero no necesariamente

te de grupos vinculados o pertenecientes "a la emergente organización poblacional". Se vió que muchos de los grupos participantes son independientes, no sólo en su gestión --que es lo de menos--, sino que no establecían relación entre su práctica teatral y la tarea de la organización popular de su sector social o territorial. Sin embargo, también pudo comprobarse que la agrupación teatral puede constituir un germen de nucleamiento de sectores poblacionales, especialmente juveniles, y que puede evolucionar hacia labores sociales y culturales más ambiciosas y auspiciosas (romper la atomización, la apatía, etc.). Además se vió que la organización poblacional también adolece de múltiples insuficiencias, no todas derivadas de la represión o el control social del régimen. Sino de la vigencia de ciertas concepciones y prácticas de los propios sectores afectados, que hacen de la organización formal un instrumento poco útil y desarrollado para satisfacer las necesidades de nucleamiento, movilización y auto-conciencia de los sectores populares, en la actual situación del país y de cada población en específico. Este fue uno de los tantos "resultados y problemas" que se detectaron de la realidad del teatro poblacional. El documento final del Encuentro menciona otros, así también como la voluntad de generar "alguna respuesta colectiva a las necesidades comunes más urgentes". El problema de cómo se actualiza en la práctica esa voluntad, --el problema principal después del Encuentro-- queda pendiente. Se tratará más adelante.

En suma, los objetivos del Encuentro, con todos los matices introducidos, puede decirse que se alcanzaron en una medida aceptable.

Con los resultados esperados, mucho menos. Porque si bien es cierto que se disminuyó la atomización y la desinformación y en parte la desorientación entre los pocos grupos participantes, esta es una tarea permanente que no se resuelve en una actividad puntual como ésta. Sirvió sí como motivación para que muchos de los participantes comenzaran a visualizar el teatro como un instrumento de alguna utilidad en lo que las instituciones llamamos --sin ponernos totalmente de acuerdo todavía-- "educación" y "comunicación popular". Y ya no sólo como herramienta de una expresión o una recreación ininten-

cionada o de una "agitación", generalmente caída en el vacío. Pero del visualizar al actuar en conformidad, queda un paso largo que dar. Es otra tarea permanente.

Por constituir expectativas menos ambiciosas, ^{más logrado} resultó el conocimiento de modelos de producción y difusión teatral y la generación de iniciativas de inter-comunicación y colaboración a futuro entre los grupos teatrales participantes. Lo primero, a cargo de los grupos más avanzados y en materias como la creación colectiva, fórmulas más creativas de difusión y funcionamiento interno del grupo teatral, más democrático y participativo. Pero aquí tampoco se profundizó de masiado. Ellas, se determinó, son materias que deben ser objeto de un programa específico de capacitación.

Lo segundo, su modalidad concreta, se consigna en el documento final.

b) Actividades programadas

Ya se ha dicho lo sustancial en este punto. Por una parte, sólo dos de los cuatro encuentros zonales fueron realizados. Ahora bien, ello no es nada grave si se piensa que los grupos de las zonas ausentes en este Encuentro, están logrando sus propias formas de integración y de coordinación. Sencillamente, esta experiencia les significaba duplicar esfuerzos.

Por otra parte, durante el desarrollo del Encuentro se suprimieron no tanto actividades --aunque las supone-- sino pasos metodológicos; la auto-evaluación grupal de las Muestras y la auto-evaluación colectiva del Encuentro en su totalidad. Ello apuntan sin duda a fallas de método que la institución no fue capaz de resolver adecuadamente, dado

su falta de experiencia en este terreno. En todo caso, lo primero no tuvo mayores consecuencias negativas para el desarrollo de la experiencia. Lo segundo es más grave porque impide tener la necesaria retro-alimentación beneficiarios-institución que les sirva a ambos para orientar su participación y definir sus expectativas en otras experiencias como éstas en el futuro.

c) Cantidad de usuarios del programa.

Como se ha dicho, participaron 10 de los 11 grupos proyectados. Pero solamente un promedio de 6 lo hicieron a lo largo de toda la experiencia. Estos grupos correspondieron a los de mayor desarrollo y que carecían de otros apoyos a su quehacer.

Por otro lado, la Jornada de reflexión no pudo motivar a todos los grupos que integraron activamente las muestras. Ello señala sin duda otra deficiencia más de los responsables de la experiencia, aunque esta situación era previsible dada la heterogeneidad de los participantes. A muchos de éstos no les era necesaria tal actividad. Les bastó mostrar su producción artística, compartir su reciente experiencia y recibir los comentarios y aportes de sus compañeros durante las muestras. ¿Sobre que más se podía "reflexionar"?

2. Algunas conclusiones e interrogantes

- a) Tal vez si el peor defecto de esta experiencia también constituya una de sus virtudes : lo ambicioso de sus objetivos y de lo que quieren ser sus proyecciones futuras. Representó un "salto" cualitativo respecto a las típicas iniciativas en esta área de la actividad poblacional:

el festival, el "acto solidario", la reunión de coordinación o programación puntual que no deja sitio para un intercambio y sistematización reales de las experiencias de los grupos teatrales participantes. Y tampoco para la generación de un punto de vista colectivo y de más largo plazo sobre el papel del teatro poblacional en el actual momento histórico del movimiento popular. Sobre esto, sin embargo, estamos recién en el comienzo.

- b) El estilo y extensión de la experiencia impuso un ritmo y cargas de trabajo difíciles de sobrellevar : muchas actividades, reuniones previas, desplazamientos geográficos, etc. Rompía los ritmos, espacios e interlocutores usuales de los grupos poblacionales. Todo ello impuso una selectividad natural en el grado de participación de los grupos en el Encuentro. Este recibió mayor dedicación e interés en los grupos más desarrollados de aquellas zonas que no contaban con una instancia previa de comunicación ni de apoyos para abrirla. A su vez, para algunos grupos el Encuentro sirvió como buen pretexto o precedente para encuentros bi-laterales, intercambio de representaciones y prestación mutua de servicios, sin la mediación obligada de ésta u otra institución externa.
- c) La experiencia significó también un avance metodológico en este tipo de actividades : actas, registros, evaluaciones, sistematización. todo ello en un clima abierto y relajado, no directivo y participativo, donde el intercambio de ideas y opiniones evitó tanto las apreciaciones dogmáticas como las insustanciales y "voladas" --dos cuestiones muy temidas por los participantes. Otro logro importante fue el hecho que sacara conclusiones, por primarias y provisionarias que aparezcan. Puede sentar una cierta base de sustentación que reúne en su interior experiencias e intereses muy diversos : de grupos y personas "sueltos", "desubicados", "en crisis", en "renovación", "organicistas", "autonomistas", etc.

El gran interrogante que deja planteado el Encuentro, así como cualquiera experiencia de este tipo, es su continua-

ción y desarrollo a partir de lo logrado. ¿Cómo seguir incentivando el germinal proceso de intercomunicación, apoyo y reflexión entre los grupos teatrales poblacionales? Aquí difícil es no indicar sino un par de pistas muy generales y de sentido común. En primer lugar, cabe una responsabilidad a la institución patrocinante, en cuanto a recoger en futuras actividades las necesidades concretas planteadas por los participantes del Encuentro manteniendo el estilo de trabajo que primó en él. Pero ello, dado los escasos recursos y capacidades así como las muchas necesidades del sector, no resulta suficiente. Es imprescindible lograr con el tiempo la cooperación de distintas instituciones de apoyo y organizaciones sociales de base que permitan, respetando la inserción social y territorial (zonal) propio de los grupos y las especializaciones y carácter de las instituciones, integrar criterios y programas de animación y de capacitación. Algo de eso se ha iniciado con la co-edición de un primer material de capacitación destinado a los grupos teatrales y educadores populares (15).

Pero finalmente, el mayor peso de la continuidad y desarrollo de la actividad teatral poblacional recae como es lógico en sus protagonistas directos : monitores y grupos. Sin que ellos tomen conciencia del valor y proyección, actual o potencial, de su quehacer, ningún apoyo resulta eficaz.

Ello es, a su vez, requisito para que demanden de instituciones y organizaciones programas o servicios más específicos y eficaces de acción.

(15) Se trata de la edición N°4 del boletín Comunicación y Solidaridad, dedicado a "El Teatro y la Dramatización: Instrumentos de Comunicación Popular", Santiago, Marzo-Abril, 1982.

A N E X O S

Participantes del Encuentro

Acta Jornada : Auto-evaluación de los grupos
participantes.

Documento final : Algunas necesidades, proble-
mas y desafíos que enfrenta el teatro poblacio-
nal.

PARTICIPANTES DEL ENCUENTRO

GRUPOS TEATRALES

ZONA NORTE

- CASHILLAHUEÑE(Renca) 4 integrantes, estudiantes secundarios. Presentaron un sketch y dos monólogos de creación colectiva.
- EQUINOCCIO(Renca) 15 integrantes, estudiantes secundarios, Presentaron 2 obras cortas, una de autor extranjero y otra, de creación propia.(individual).
- LA EXCAVACION(Conchalí) 5 integrantes, estudiantes universitarios y trabajadores. Presentaron una obra completa de creación colectiva.

ZONA ORIENTE

- EL GLOBO(Puente Alto) 7 integrantes, estudiantes universitarios y técnico-profesionales, y trabajadores. Presentaron un ejercicio de improvisación de creación colectiva.
- ENGRANAJE(Lo Hermida) 4 integrantes, trabajadores. Presentaron un ejercicio de observación, registro dramático y escenificación de una obra de creación colectiva en preparación.
- SEMILLA JOVEN(Pte.Alto) 6 integrantes, estudiantes secundarios. Presentaron la escena de una obra extranjera de autor desconocido (probablemente español).

ACTA JORNADA (1a. SESION)

AUTO-EVALUACION DE LOS GRUPOS PARTICIPANTES

LA EXCAVACION (*)

- Su teatro refleja un objetivo claro: entregar elementos críticos y reflexivos acerca de problemas, situaciones y personajes de la realidad actual del país y de su sector (población).
- De este objetivo parecen estar concientes todos sus integrantes.
- Lo anterior se realiza sin descuidar el aspecto técnico-artístico de la expresión teatral. Cuestión que se ve facilitada por la existencia de un monitor permanente (agente externo del grupo).
- Su obra tiene eficacia comunicativa : capta el interés del espectador, tanto por su tema como por su forma.
- Se ve un grupo bien integrado internamente, unidos por lazos de confianza y afecto. Al mismo tiempo, permiten la auto-crítica.
- Buscan formas propias de subsistencia y mecanismos originales de difusión de su obra (por ejemplo, venta de mañí, propaganda del grupo en cartillas y local de Polla-Gol).
- Se integran a otras organizaciones de su sector. De hecho, pertenecen a un centro juvenil más amplio. Lo interesante aquí (aunque habría que tener más información) parece ser que esta integración no ha sacrificado la autonomía necesaria del grupo teatral.

(*) De este grupo se alcanzó a hacer una evaluación general, esto es, abarcando casi todos los puntos propuestos en la metodología.

VISTA HERMOSA(Casas Viejas) 13 integrantes, estudiantes secundarios. Presentaron escenas de "Esperando al zurdo" de Clifford Odetts (norteamericano).

ZONA "ESPECIAL"

BARCAROLA(Zona Sur) 4 integrantes,técnico-profesionales. Presentaron escenas de la obra nacional "Los grillos sordos"(infantil), de Jaime Silva.

EL PREGON(Zona Oeste) 8 integrantes, profesionales y trabajadores. Presentaron "El hombre que se convirtió en perro" de Osvaldo Dragún (argentino).

TALLER BALMACEDA (Zona Centro) 6 integrantes, técnico-profesionales y estudiantes secundarios. Presentaron obra de creación colectiva: "¿Para reír o llorar?".

OTROS PARTICIPANTES: observadores e invitados especiales.

- Alumnos y monitores del Taller 666
- Monitores o educadores de EDUPO, Vicaría Pastoral Juvenil, Vicaría Pastoral Obrera, FASIC.
- Alumnos del Taller de Educación Popular (Escuela de Sociología.Universidad de Chile).
- Monitores independientes (la mayoría ex-ANTACH).
- Integrantes de otros grupos teatrales de base (Cashillaraví, Expresión Limitada).

CASHILLAHUEÑE

- Su teatro trata de aunar dos objetivos complementarios: el desarrollo de la expresión personal y grupal de sus integrantes con la entrega de una cierta visión crítica o problematizadora, muy simple y directa, casi siempre personal, de la realidad nacional o local.
- La "modestia" de sus objetivos les permite gran libertad para seleccionar las obras que representan o las temáticas que abordan en sus creaciones colectivas : pueden tratarse de problemas propios o ajenos, de alcance nacional, local (zonal) o simplemente personal.
- Pertenecen a una agrupación cultural más amplia con la cual comparte objetivos e intereses : abrir instancias amplias y masivas (no elitarias ni especializadas) de creación y difusión cultural en Renca, desde una perspectiva de clase. Esta integración a la ACCR no provoca dependencias ni interferencias a su funcionamiento como grupo teatral autónomo.
- Esporádicamente han contado con la asesoría técnica de un monitor, pero en general el grupo se auto-abastece y auto-dirige. Basa su quehacer en los recursos, capacidades y voluntad propias.
- No se mencionaron dudas o problemas con respecto a los objetivos que se detectaron en este grupo.

SEMILLA JOVEN

- Sus objetivos son de tipo personal: adquirir "personalidad" y aprender a hacer teatro. Estos objetivos pueden ser englobados en uno : constituirse internamente como grupo, esto es, conocerse entre sí y hacer "algo" motivador en conjunto. En este caso, teatro.

- Como único interrogante se planteó si ese aprender a hacer teatro en el que están empeñados, con asesoría de un monitor, era la más conveniente para el grupo. Se encontró que era una enseñanza tradicional: partir de una obra escrita, cuya temática y personajes poco tenían que ver con la realidad del grupo y de su sector social y cultural.

VISTA HERMOSA

- El objetivo de este grupo corresponde al de la organización a que pertenece. Ese objetivo parece ser doble. Por otra parte, movilizar a su población en torno a determinadas necesidades sociales. De ahí que su teatro (por lo menos la obra presentada) asuma un carácter de denuncia y de agitación. Por otra parte, existe un objetivo más inmediato que es el de integrar y motivar a la juventud de su sector a participar de las actividades (recreativas, artísticas, comunicativas, educativas, etc.) de la Agrupación. Para ello el grupo de teatro aporta su capacitación para realizar monitorías.
- Se valoró el entusiasmo y dinamismo de este grupo, sobre todo de sus líderes, pero se plantearon algunas dudas con respecto al primero de sus objetivos. ¿Hasta qué punto todos los integrantes del grupo, y no sólo el monitor y los líderes, tienen real conciencia de él de su validez y de sus consecuencias? El tipo de teatro que realizan, ¿es realmente efectivo en su población? Si así fuera, ¿puede ser "exportado" a otros lugares? Algunos asistentes opinaron que el estado actual de los sectores populares en general (miedo, aislamiento, represión, etc.) no permitiría una buena acogida de esta forma de teatro, el que, además, sólo podría realizarse en círculos más o menos cerrados y masivos.
- Se reconoció que la obra presentada levanta una cierta moral y conocimiento acerca de lo que significa la reivindicación de derechos sociales.

ENGRANAJE

- Sus objetivos como grupo, más que exclusiva o propiamente "artísticos", se encaminan hacia la animación cultural de su sector (población, zona) y en lo teatral hacia la investigación ("sociológica") de las condiciones de vida de diversos grupos populares (liceanos, choferes de micro, etc.) que la componen.
- Este método de creación se valoró por cuanto las situaciones (dramáticas) y personajes contruídos son auténticos y verdaderos (no "carriles") y también por cuando el método no inhibe que se expresen las vivencias personales de los integrantes del grupo (caso, por ejemplo, de: L-C-I, L-C-O).
- Sus obras, según los asistentes, despiertan la inquietud y la capacidad reflexiva del público.

EL GLOBO

- Se destacó que este grupo, en su ya larga trayectoria, ha sido capaz de ir variando sus objetivos iniciales a medida que adquiría una mayor integración hacia otras organizaciones y actividades populares de su sector.
- En este sentido, el grupo ha roto con una forma más o menos tradicional y "profesionalizante" de hacer teatro. Busca en la actualidad un camino propio, más adecuado tanto a las necesidades de expresión personal y grupal de sus integrantes (atreviéndose, por ejemplo, a hacer creaciones colectivas, a usar el juego y la improvisación, etc.), como a las demandas de los sectores organizados de su sector (apoyo solidario, recreación, monitorías, etc.).
- Se señaló que esta búsqueda está recién iniciándose por lo que no puede hablarse todavía que el grupo tiene una línea definida de trabajo.

- Como dudas o problemas quedaron : que el grupo no caracterizó bien cuál era su línea anterior; hasta qué punto funcionar al grupo en torno a puras demandas exteriores le dificultaba asentar una línea de trabajo más definitiva y permanente; integrando si el funcionamiento interno del grupo no permite integrar a nuevos miembros.

EL PREGON

- Sus objetivos son bastante exigentes. Se plantea hacer un teatro técnico y artísticamente depurado, cuyos contenidos develen una realidad (humana y social) no sólo contingente, sino más amplia, permanente y universal.
- Estos objetivos se reflejan bien en la obra presentada (que trata el tema de la deshumanización del trabajador en un sistema económico como el dominante, no sólo en Chile, sino en el mundo). Pero los objetivos se cumplen sólo a este nivel : selección y montaje de una obra. Falta ver si se cumplen en relación al público. Hasta ahora la difusión de la obra ha sido escasa.
- Algunas dudas que surgieron fueron : si esas exigencias, sobre todo de contenido, podrán seguir siendo cumplidas en otras obras. En otras palabras, después de "El hombre que se convirtió en perro", ¿qué representar? La realidad y experiencia del grupo en la actualidad ¿le permite responder bien a estos objetivos o están por sobre capacidades reales? ¿Hasta qué punto estas exigencias son reconocidas o aceptadas por todos los integrantes del grupo o son necesidades planteadas sólo por los mayores o los más antiguos (director, etc.)?.

TALLER BALMACEDA

- Sus objetivos declarados son "difundir nuestra cultura" (nacional) y "romper con la pasividad y la apatía de la gente".

- Esos objetivos, especialmente el segundo, intentan cumplirse en la obra presentada ("Para reír o llorar?"). Pero se señalaron algunos problemas ¿El objetivo se reduce sólo a "remecer" al público, agrediéndolo? ¿O ese "remezón" debe canalizarse hacia una dirección, hacia un contenido más positivo y conciente? ¿Hasta qué punto, provocar artificialmente una reacción inmediata, emotiva del público dificulta una comprensión más profunda del problema que se está tratando en la obra (la unidad)? ¿Hasta qué punto el mecanismo usado en la obra (la exhortación descalificadora hacia el público) inhibe, en vez de promover su participación y su expresión espontánea?

BARCAROLA

- Su objetivo es rescatar el "buen teatro infantil que se hacía antes" (Cachéncho, Pin-pon, etc.). Un teatro que no manipula a los niños y les entrega creativamente una visión alternativa de la realidad.
- Igual que para el grupo El Pregón, este objetivo parece cumplirse a nivel de la selección, y el montaje de una buena obra (en este caso, "Los grillos sordos"). Falta ponerlo a prueba con el público, con más público. El gran problema del grupo ha sido la falta de difusión.

* * *

ALGUNAS NECESIDADES, PROBLEMAS Y DESAFIOS QUE ENFRENTA

EL TEATRO POBLACIONAL (*)

- (*) Este documento se basa en los resultados de la Jornada de reflexión con que culminó el Encuentro Interzonal de Teatro Poblacional, realizado en Santiago entre Octubre y Noviembre de 1981. Más que un registro detallado de los planteamientos y discusiones de esa Jornada, se intenta aquí reflexionar sobre aquellos que parecieron más recurrentes, y a la vez, comunes a todos los grupos participantes. El carácter colectivo de esa reflexión, aunque redactado finalmente por una sola persona --que oficia de responsable para todos los efectos negativos--, da cuenta del uso de la primera persona.

1. - SUPERAR LA ATOMIZACION DE LOS GRUPOS TEATRALES DE
BASE, UNO DE CUYOS PRINCIPALES EFECTOS ES LA IMPO-
SIBILIDAD DE DESARROLLARSE DE MANERA COMPARTIDA Y
AUTOSUSTENTADA.

En otras palabras, advertimos que cada grupo trata de resolver por su cuenta necesidades especialmente de subsistencia (infraestructura, recursos materiales y técnicos, amparo legal o de seguridad, capacitación, etc.) que son comunes. Busca para eso allegarse a las pocas fuentes de apoyo exterior que puedan existir (monitores, parroquias y otras instituciones, etc.). Además del hecho que esas fuentes son escasas y no alcanzan a satisfacer las necesidades de todos los grupos interesados, sucede a menudo que esas personas o instituciones condicionan el desarrollo artístico-ideológico del grupo, al imponerles conciente o inconcientemente sus propios intereses, orientaciones, estilos de trabajo, etc. De esta manera el grupo cae con facilidad en relaciones de dependencia y de subordinación con respecto a estos apoyos. Incluso se ha dado el caso que si por cualquier razón esos apoyos cesan, el grupo se empantana y termina por disolverse.

La resolución de este problema implica un gran desafío para los grupos teatrales. Supone basar su quehacer sobre todo en sus propios recursos y capacidades, más que esperarlos o demandarlos de fuera, de otros. Para eso hace falta cambiar de actitud. Por una parte, asumir la precariedad material, de recursos técnicos y humanos como una condición inevitable, incluso una característica que define, al menos hoy día en Chile, al teatro popular.

Por otra, supone inventar soluciones propias, creativas, no-tradicionales (de esas que no salen usualmente en los "manuales") de manera de permitir mejor uso y el perfeccionamiento de los pocos recursos que tenemos a la mano.

Esta actitud nos hace depender menos de los agentes externos (monitores, directores, instituciones), al mismo tiempo que nos obliga a crear un lenguaje, un estilo teatral con personalidad propias, auténtico porque se adecúa a nuestras condiciones concretas de trabajo.

Pero no todos estamos igualmente capacitados para seguir este camino. Hay grupos que cuentan con más elementos que otros, y aún así difícilmente se puede pretender un auto-abastecimiento total. Por último, porque hay problemas que superan la capacidad de unos pocos. Son más grandes y hay que enfrentarlos entre más.

Por ello se hace necesario compartir, intercambiar, facilitar recursos y capacidades con quienes posean intereses y necesidades comunes: en primer lugar los otros grupos de teatro de nuestro sector o zona. Lo que no tiene uno, puede facilitar el otro, y vice-versa. Como alguien decía en la Jornada, "las necesidades materiales que tenemos son solucionables en la medida en que exista apoyo mutuo entre nuestros grupos".

El desafío que tenemos entonces es lograr un mayor contacto, comunicación y colaboración entre los grupos teatrales, especialmente los de un mismo sector o zona, de manera de coleccionar recursos escasos y capacidades dispersas y así desarrollarnos juntos. También de esa manera obtener la colaboración y el concurso de instituciones, organizaciones o colaboradores profesionales afines, estableciendo nosotros previamente qué es lo que necesitamos o esperamos de ellos. Así se reduce al mínimo el efecto de la dependencia.

2. LOGRAR UNA MAYOR DIFUSION DE LA PRODUCCION TEATRAL DE BASE, PRINCIPAL AUNQUE NO EXCLUSIVAMENTE, EN SU COMUNIDAD DE ORIGEN.

La difusión es uno de los puntos más difíciles del actual teatro poblacional, o es esporádica y escasa en los grupos

que no pertenecen o no se vinculan a otras organizaciones del sector, o se restringe invariablemente a un mismo y usualmente pequeño sector organizado. El resto de la comunidad no se siente o no es convocada a las representaciones teatrales.

El problema de la difusión es distinto según el tipo de grupo teatral que se trate. No lo es por ejemplo para algunos grupos de más reciente formación que, por lo mismo, están más volcado hacia "dentro": capacitándose, buscando un perfil no sólo artístico sino también social e ideológico a su quehacer. Tampoco representa mayores problemas para otros grupos que pertenecen a organizaciones algo más masivas y cuyo trabajo se plantea al interior de la misma, como una instancia de intercomunicación y de recreación entre sus miembros, (por ejemplo, los festivales de sketches en centro juveniles o parroquiales)

Pero en los grupos que han optado por desarrollar el teatro como herramienta de transmisión de una visión de la realidad, de la vida, del hombre, alternativa a la dominante, no le basta llegar sólo a los que ya comparten esa visión. A estos grupos se le plantea la necesidad de ganarse un público más amplio y masivo, dentro de su comunidad, especialmente aquel que está disperso, atomizado y entregado a los mensajes ideológicos del sistema. Ello implica abrir más y nuevos espacios de representación, no sólo el de las salas ya tradicionales de iglesias y organizaciones sociales, (por ejemplo, ganarse la calle, la plaza, las ferias); trascender las ocasiones típicas de representación dadas por el "calendario" de actividades de organizaciones sociales o eclesiásticas (por ejemplo, representar en festividades propias del sector, población o comuna); e innovar en las formas de convocar al público más allá del par de afiches colocados en la parroquia. Se han visto en la Jornada otros mecanismos como el de la Polla-Gol, perifoneos, volantes y farándulas callejeras.

Por otra parte, un público más amplio y masivo permite una mejor confrontación entre las proposiciones artísticas e ideológicas del grupo y las necesidades e inquietudes de aquéllos. Hasta ahora es usual que el público "de casa" tiende a estar

de acuerdo con lo que el grupo entrega, sin hacer mayores aportes críticos. Finalmente un público más amplio no sólo permite aumentar el radio de influencia del grupo y su mensaje, sino también mejores posibilidades de auto-financiamiento y de cobertura legal y de seguridad (el grupo se legitima ante su comunidad, es más conocido y apreciado).

Estrechamente ligado a lo anterior, se encuentra otra necesidad y desafío para el teatro poblacional.

3. SUPERAR EL AISLAMIENTO O DESVINCULACION DE SU PROPIA COMUNIDAD DE ORIGEN, ASUMIENDO SUS INQUIETUDES, ANHELOS Y EXPERIENCIAS COMO PROPIOS.

Y a partir de ellos, crear o difundir obras, establecer redes de difusión, prestar asesorías y capacitación u otros servicios, etc.

En este problema intervienen varios factores. En primer lugar, la vigencia, a veces inconciente, de la concepción dominante de arte y cultura y del papel del artista. Esta concepción --que vehiculiza el teatro tradicional y los medios de comunicación de masas-- tiende a segregar a la población entre los que "saben" y los que "no saben", entre los "cultos" y los "ignorantes", entre los que crean o elaboran cultura y los que la reciben pasivamente. Todo lo cual hace del artista un ser supuestamente "superior" que está por sobre las vicisitudes y las capacidades de la gente común y corriente.

Un ser así, ¿qué interés va a tener en destinar su creación a nosotros --los que tampoco podemos pagarla--, o en incorporar a su creación nuestro lenguaje, nuestros modos de vida, nuestra manera de ver el mundo, la vida, el hombre? ¿o en

discutir con nosotros el alcance y sentido de su creación, si nos gustó o no, si entendimos o no, etc.?

El arte es otra cosa. En su versión elitista: grandes personajes, grandes problemas, principios morales o valores "elevados", lenguaje artístico depurado y sofisticado, etc. En su versión masiva, generalmente transmitida por los medios de comunicación, exactamente lo contrario: casi ningún problema, personaje o principio ético que tenga relación con nuestra vida y nuestras aspiraciones. De cualquiera de los dos modos, el arte poco o nada tiene que ver con nosotros mismos. Pareciera que mientras más se aleje de nuestra historia personal y colectiva, de nuestra geografía natural y humano-social, más "arte" es.

No creo que se dé en estado puro esta concepción. Pero hay algo de ella cuando nos rehusamos u olvidamos ver en la propia comunidad de origen (barrio, población, clase) la fuente y el destino de nuestro quehacer artístico-cultural. Esto es, a rescatar de esa comunidad los motivos, las temáticas, personajes y situaciones de nuestra creación; el lenguaje y los símbolos que vamos a utilizar en el escenario. A hacer de esa comunidad la principal instancia de difusión y de reflexión crítica hacia nuestro trabajo.

Este tipo de problema tiende a darse en mayor grado entre los grupos teatrales "independientes", que carecen de una instancia más amplia y colectiva de reflexión y de acción; por ejemplo, una organización social o agrupación cultural popular.

En los grupos que pertenecen o se vinculan a organizaciones populares, este problema se atenúa bastante o no existe. La organización representa, por una parte, esa instancia de reflexión y de acción social que le da un marco y una dirección a la labor del grupo teatral. Por otra parte, hace de puente entre este último y la comunidad, entre las capacidades de expresión y de comunicación del grupo y las necesidades de expresión y de comunicación del barrio, población o clase.

Sin embargo, aún en este caso se producen problemas, incluso algunos que guardan cierto parentesco con el mencionado re -
cién. Durante la Jornada vimos que esta función mediadora en
tre la organización y la comunidad no resulta siempre eficaz. A veces, puede ocurrir que la organización constituye un freno al enraizamiento del grupo teatral (y de sí misma) a su co
munidad de origen. Ello debido al carácter cerrado, excluyen
te y auto-referente de la organización en cuestión. Su dis
curso y su práctica toma menos en cuenta las inquietudes y necesidades cotidianas de la comunidad a la que aspira a re
presentar y/o a conducir que sus propias necesidades inter
nas: de mantención como organización, de reclutamiento de nue
vos miembros, de "pureza" ideológica, etc.

Este tipo de organización parte y apela a una conciencia exterior a la práctica de los miembros de la comunidad, conciencia
que se mantiene intacta y pura sólo al interior de la or
ganización. La misión de esta última es propagar --a través de todos los medios, entre ellos, el teatro-- esa conciencia de la que la organización es portavoz y veladora por defini
ción. No está demás señalar que acátambién opera sin mucho cuestionamiento una concepción elitista y autoritaria de la cultura. La escisión se establece aquí no entre los "ignorantes" y los "cultos", sino entre los "conscientes" y los "alienados", donde lo primero significa reproducir el discur
so de la organización a la que se pertenece; y lo segundo lo contrario. Siendo que la tarea principal de la organización es "llevar la luz" a quienes se mueven en la oscuridad, la del grupo teatral es "traducir" al escenario los contenidos de esa conciencia. Pero no se comprende que la toma de con
ciencia del pueblo como sujeto histórico es un proceso evolutivo, histórico y colectivo que se va creando, recreando y completando a partir de las situaciones y vivencias parti
culares y específicas del sujeto popular del que se trate (poblador adulto, hombre o mujer, jóvenes; obreros, estu
diantes, etc.). Y el papel de la organización es precisamente estimular esa toma de conciencia, no tanto a través de una "conversión" de un discurso por otro, sino de los hábitos y las conductas en la vida cotidiana misma de los sectores populares (de nucleamiento, de organización, de movilización, de expresión, etc.). Esa experiencia, sistematizándola y ob

jetivándola, irá dando como resultante una conciencia ya no exterior, sino auténtica y propia del sujeto popular.

En fin, el grupo de teatro en organizaciones de este tipo que da atrapado en un conflicto de lealtades: o sirve a la organización tal cual ella está constituida en ese momento o se desprende de ella para insertarse directamente en la vida y preocupaciones de la comunidad. Pero esa disyuntiva es falsa, o mejor dicho, no resulta beneficiosa para nadie. Queda otro camino, seguramente algo más difícil: intentar transformar el carácter cerrado y elitista de la organización, haciendo que el propio grupo de teatro --y otros equipos-- se conviertan en mediadores entre las inquietudes y aspiraciones de la comunidad y las metas y estilo de trabajo de la organización. En el curso de la Jornada comprobamos cómo un grupo teatral pudo seguir con éxito este camino.

4. DEMOCRATIZAR LA VIDA Y EL FUNCIONAMIENTO INTERNO DEL GRUPO TEATRAL.

No sólo el grupo teatral poblacional tiene por misión expresar el sector social y cultural al que pertenece (lo que llamamos "comunidad"), sino también aspirar a acoger las necesidades de expresión y de participación de todos sus miembros. La permanencia, continuidad y desarrollo del grupo no sólo depende de factores materiales e ideológicos, sino también del clima de participación y democracia que logre implantar en su interior. Esto es, que todos sus miembros tengan la oportunidad de expresar sus dudas, expectativas, críticas y sugerencias, de asumir distintas responsabilidades en el grupo, de tomar parte en las decisiones que afectan su quehacer, etc. Hemos visto durante el Encuentro que ésto no ocurre siempre a sí. Que, al contrario, en muchos casos los roles al interior del grupo son rígidos: siempre unos (pocos) mandan y el resto obedece; algunas (pocas) opiniones valen mucho más que otras, las decisiones son tomadas por una o muy pocas personas; que tenemos problemas en aceptar nuevos miembros, y cuando lo ha

ceмос, siempre es un papel de "socio" menor, secundario y su bordinado. Nos preocupamos poco por hacerle un "hueco" real y pleno. Este tipo de problemas afecta no sólo la permanencia del grupo sino también muchas veces su creatividad y eficacia, su flexibilidad para adaptarse a condiciones siempre cambiantes y a innovar tanto en la forma como el contenido de su producción artística, etc.. Por otra parte, las tensiones acumuladas, los conflictos latentes que no se expresan directamente y no se canalizan con prontitud van minando la cohesión del grupo, restándole entusiasmo y vitalidad, tan importantes para hacer frente a tantas situaciones adversas. Por último, todo lo anterior significa asumir también un aspecto que de repente hemos olvidado en nuestro proyecto y caminos de cambio: el desarrollo personal, afectivo y humano de la colectividad.

5. SUPERAR CONCEPCIONES, METODOS Y TECNICAS TEATRALES TRADICIONALES, QUE NO PARECEN ADECUADAS PARA LAS CONDICIONES MATERIALES, ORGANIZATIVAS Y SOCIO-CULTURALES DEL GRUPO (que cuentan con poca infraestructura, poca o ninguna asesoría técnica); para sus necesidades de ex-

presión (que tratan temas ajenos, complicados o que no conocemos realmente), y para los objetivos de difusión rápida y masiva (difícil de moverse en diferentes escenarios, cerrados o al aire libre), y de poco interés para la gente de nuestra comunidad, población o clase.

Lo anterior supone varias cosas. Por una parte, recurrir menos a los "manuales" o al ejemplo del teatro profesional, que a nuestra propia experiencia y a la de aquellos que se desarrollan en las mismas condiciones nuestras (grupos aficionados populares). Esto es, sistematizar nuestra experiencia y confrontarla con la ajena. De allí, la necesidad que habíamos al principio de conocernos e intercambiar experiencia entre nosotros: objetivos y métodos de trabajo, hallazgos y soluciones técnicas, etc.

En segundo lugar, también necesitamos aumentar y perfeccionar nuestros conocimientos y capacidades. Necesitamos capacita-

ción y formación. Pero, ¿cualquiera que se nos ofrezca? Aquí hay un punto problemático. En realidad nuestros monitores y colaboradores en general pocos esfuerzos hacen por renovar sus conocimientos en función de nuestras inquietudes, realidades y problemas específicos.

Por una parte, se quedan en la pura formación técnica (actuación, voz, movimiento, escenografía, iluminación), cuyos contenidos se entregan a veces con un estilo pedagógico autoritario y "escolar". Por otra parte, esa formación técnica se reduce a difundir métodos de interpretación, montaje y, de vez en cuando, de creación de obras. Estos métodos pertenecen generalmente a experiencias del teatro profesional, o el "universal" --esto es, de países desarrollados--, tanto son insuficientes para fomentar la expresividad "natural" y propia del grupo teatral. A este problema se agrega otro. Este tipo de formación no se incluyen otros aspectos importantes para el desarrollo de un grupo teatral popular : por ejemplo, métodos nuevos de difusión de las actividades del grupo en la comunidad, de incentivación de la participación del público tanto en la apreciación crítica de la obra --que vayan más allá del típico "foro", en los que hablan "lós de siempre"-- como del desarrollo y objetivos del propio grupo.

Poco se toca, además, el tema del desarrollo grupal mismo y la entrega de herramientas que permitan que éste se vaya afiatando internamente ojalá previniendo deserciones, fraccionamientos, conflictos y desánimos que lo desgastan y terminan por disolver prematuramente.

Otro aspecto importante es el de la clarificación y evaluación de objetivos del grupo teatral en función de las necesidades y demandas de la organización y/o la comunidad a la que pertenece. Se supone que una u otra necesitan lo mismo. Poco se hace por investigar esas necesidades concretas para de allí adecuar o inventar las técnicas teatrales adecuadas, seleccionar las temáticas o problemas más sentidos, y desarrollar el lenguaje (esto, es los símbolos, las palabras, los movimientos, los gestos, etc.) que se van a usar para construir espectáculos u obras teatrales.

En fin, la idea es que el movimiento popular es rico y variado; lo integran diferentes sectores sociales, actividad productiva, de edad y sexo, cuyas aspiraciones, si bien pueden ser comunes en lo más general, también son específicas. Y esas también deben ser tomadas en cuenta tanto en el proyecto de sociedad alternativa, como en el teatro que contribuya a expresarlo. Cualquier teatro no sirve en cualquier comunidad u organización. Y sobre todo en este momento de atomización, desarticulación, aislamiento y apatía del movimiento popular (o poblacional), los grupos teatrales deben esforzarse con creatividad para estimularlo y reanimarlo a tomar un curso de acción propia, partiendo de su realidad y experiencia particular.

Por ello tampoco, cualquier capacitación es hoy válida. Y en esto hay mucho que aprender de otras experiencias populares latinoamericanas que les toca actuar tanto en la historia y como sobre el escenario en condiciones similares a las nuestras.

6. TOMAR ALGUNAS MEDIDAS INMEDIATAS

a) Para los grupos:

Crear una instancia zonal y luego inter-zonal, más que de organización --tarea prematura--, de comunicación y solidaridad que incluya las siguientes tareas:

- prestación mutua de materiales y servicios tanto de infraestructura (iluminación, telones, etc.) como de formación (monitorías, charlas, textos).
- capacitación de integrantes del grupo teatral como monitores tanto de su grupo como de otros nuevos en formación, evitando generalizar la práctica del "agente externo".

- registro y sistematizar la experiencia propia, conocimien
to directo de la ajena.

- establecimiento de un circuito de difusión poblacional que
cree un público propio, haciendo rotar a los grupos de una
zona y luego de otras por los distintos locales y lugares
adecuados que se dispongan.

- b) Para las instituciones de apoyo(con participación de gru-
pos:
 - editar materiales de capacitación

 - formular programas más sistemáticos e inclusivos de capa-
citación.

17