



EXPRESIÓN TEATRAL POBLACIONAL 1973-82

ción

CENECA

B 84

436

m
bido
de marzo en

T

CENECA

**EXPRESION TEATRAL
POBLACIONAL 1973-82**

CARLOS OCHSENIUS

SANTIAGO-CHILE

AGOSTO 1983

CENECIA

B84
436



EXPOSICION INTERNACIONAL DE TEATRO
1973-82

EXPOSICION INTERNACIONAL DE TEATRO

DOCUMENTO DE TRABAJO
CIRCULACION RESTRINGIDA

EXPOSICION INTERNACIONAL DE TEATRO

EXPOSICION INTERNACIONAL DE TEATRO

I N D I C E

	<u>Pág.</u>
I. INTRODUCCION	1
1. Teatro y organización popular	1
2. Trayectoria de las organizaciones culturales populares: 3 períodos	2
3. Práctica artística y dinámicas de reconstrucción y renovación de identidad popular(a modo de hipótesis)	4
II. EL INCIPIENTE TEATRO POBLACIONAL POST-73 (1975-80).	9
1. Expresión teatral y acto solidario	9
2. Una producción teatral de emergencia	10
3. Vigencia de modos de producción teatral pre-autoritarios	11
4. Los grupos jóvenes	15
5. Funciones sociales y formatos expresivos	16
6. Conflictos entre los grupos	16
7. Recapitulación	18
8. A modo de conclusión: teatro y reconstrucción de identidad popular	21
III. TENDENCIAS DEL TEATRO POBLACIONAL AL AÑO 82	25
1. Los grupos teatrales	25
2. Ocasiones y espacios de representación teatral.	29
3. Nuevas síntesis expresivas e ideológicas	30
4. Nota sobre la evolución del género de denuncia	35
5. Hacia nuevas funciones sociales y culturales del teatro	38

a) Desarrollo personal, grupal y organizacional	39
b) Educación popular	39
c) Comunicación Popular	40
d) Emancipación cultural	40
6. Recapitulación y conclusiones: expresión teatral y proceso de renovación de identidad popular	42

IV. BALANCE Y PERSPECTIVAS: NUEVOS DESAFÍOS DEL TEATRO POBLACIONAL 50

1. Democratización interna	50
2. Función educativa	51
3. Función comunicativa	51
4. Identidad /y sujeto poblacional	52
5. Función emancipatoria	54
6. Concepciones y métodos de trabajo del monitor teatral de base.	55

* * * * *

III. TENDENCIAS DEL TEATRO POBLACIONAL AL AÑO 82

1. Los grupos teatrales	56
2. Ocasiones y espacios de presentación teatral	59
3. Nueva síntesis expresiva e ideológica	60
4. Nota sobre la evolución del género de denuncia	62
5. Hacia nuevas funciones sociales y culturales del teatro	66

I. INTRODUCCION

1. Teatro y organización popular.

La actividad teatral poblacional ha cumplido, luego de 1973, un papel de significación en el proceso de organización y movi-
lización anti-autoritaria de este sector popular. Como se sa-
be, uno de los más duramente afectados por las políticas del
régimen autoritario.

Si bien la formación de grupos teatrales o el montaje de una o-
bra dramática no ha tenido en muchos casos una motivación di-
rectamente ideológica o política, de hecho han contribuido a
generar espacios independientes de expresión, reunión y forma-
ción social tanto para sus promotores, como para la comunidad
a la que pertenecen. Espacios que, con el tiempo, han formen-
tado o evolucionado hacia la constitución de organizaciones
poblacionales mayores (sociales, culturales), de funcionamien-
to más permanente.

Sin embargo, lo anterior no quiere decir que no existan en el ám-
bito poblacional grupos o montajes que no respondan a esta ló-
gica de hacer del teatro un instrumento de pensamiento y acción
"contestataria". Las hay, pero en sectores populares, ello no
resulta una realidad muy frecuente. En efecto, la misma preca-
riedad de recursos en que se mueve la práctica teatral aficio-
nada de origen popular, desprovista de apoyo gubernamental o u-
niversitario como antaño, la hace buscar un camino de desarro-
llo autónomo. Y concretamente, encontrar infraestructura, ca-
pacitación, canales de difusión por sus propios medios o por
los que pueden proveer instituciones sociales o agrupaciones
culturales independientes a las oficialistas (iglesias y orga-
nismos asistenciales, centros académicos, organizaciones popu-
lares). Este encuentro, a veces puramente instrumental e in-
formal, ha servido para potenciar las líneas de acción de unos
y otros y por tanto, la colaboración mutua. Todo ello, sin
una buena cuota de tensiones y conflictos. Pero así y todo,
instituciones y organizaciones han encontrado en el teatro una

buena herramienta, ya sea de difusión de sus 'concepciones de mundo' hacia el resto de la comunidad o de recreación y educación hacia sus miembros. A su vez, los grupos teatrales han encontrado en estas instituciones un medio facilitador de su labor, al prestarles salas de ensayo y de actuación, algunos elementos técnicos, contactos, capacitación, etc.

Este encuentro también ha permitido ir generando una cierta perspectiva de hacer teatro en función de la realidad y problemas del sector poblacional en sus esfuerzos por mejorar sus condiciones de vida.

Por este motivo(1) resulta difícil separar lo que ha sido la trayectoria del teatro poblacional, sin tomar en cuenta el contexto desde el cual surge bajo el período autoritario. Esto es, la evolución, objetivos y obstáculos que han tenido las organizaciones culturales populares. Pues son éstas las que constituyen el principal sujeto productor y receptor del teatro poblacional: un sujeto necesariamente colectivo.

2. Trayectoria de las organizaciones culturales populares : 3 períodos.

En un artículo anterior (2), señalábamos que la trayectoria seguida por estas organizaciones podría periodizarse, para fines de análisis, en tres grandes momentos.

El primero (1975-76), caracterizado por el surgimiento espontáneo de diversas manifestaciones artísticas, realizadas en gran parte por ex-militantes políticos, agentes o líderes so-

(1). Sumado a que otros tantos grupos y montajes teatrales, concientemente están motivados por cumplir esta función, generalmente integrados o realizados por círculos de mayor participación y conciencia política, sea en un sentido democrático o socialista dentro de una perspectiva ideológica de origen cristiano o laico.

(2) "Agrupaciones Culturales Populares bajo el Autoritarismo. Esbozo de periodización: 1975-82"; Santiago, CENECA, Junio 1983.

ciales populares. Manifestaciones que con el tiempo alimentan la actividad "solidaria" en el medio poblacional, conformando un circuito autónomo de producción y difusión artística y un formato expresivo privilegiado: el "acto" o festival solidario. Producto de ello es que surgen las primeras organizaciones culturales cuya finalidad era articular a los grupos emisores con los receptores: la base social que comenzaba a nuclearse en estas primeras fórmulas organizativas de emergencia.

Un segundo momento (1977-79) surge de la proliferación de estas organizaciones. Se caracteriza por el esfuerzo consciente de convertirlas en un espacio o frente político de reemplazo, cuya visión es la de reclutar nuevos miembros, formarlos ideológicamente, levantar líderes públicos, y obtener presencia en determinadas coyunturas de lucha anti-autoritaria. Todo ello siguiendo el mismo modelo histórico con que las agrupaciones políticas y gremiales populares se habían construido bajo el anterior régimen democrático. Así, la organización cultural aparece como la instancia más adecuada para ofrecer una instancia activa al orden autoritario y levantar desde allí un movimiento nacional opositor (3).

Un tercer momento (1980-2), se caracteriza por la crisis en que se sumen las organizaciones culturales así concebidas. Crisis que se alimenta de varios elementos. Pueden mencionarse, por una parte:

- la impotencia con que el movimiento opositor advierte los nuevos avances del régimen autoritario para consolidarse indefinidamente en el poder.
- la apertura de espacios directa o abiertamente políticos, que ya no necesitan parapetarse tras la actividad artístico-cultural.

Por otra parte, muchos integrantes de estas organizaciones y, sobre todo, sectores de base que se habían aglutinado alrededor de ellas en calidad de "públicos", comienzan a cuestionar varias

(3) Paula Edwards: "Juventudes políticas y organizaciones culturales", CENECA, en prensa.

de las opciones seguidas hasta el momento:

- el hecho que las organizaciones privilegien la mera recepción de mensajes artísticos, producidos por otros sectores, sin fomentar la expresión artística propia del medio popular.
- el contenido invariable de muchos de estos mensajes, cuya única temática es la exhortación "a la organización y a la lucha" frontal contra el Estado.

Estos elementos inician al mismo tiempo un período de búsqueda de nuevas propuestas organizativas, ideológicas y expresivas en la actividad artístico-cultural popular, produciendo rupturas y transformaciones en las formas hasta entonces vigentes de "hacer arte" y "hacer política" en el contexto de orden autoritario.

3. Práctica artística y dinámicas de reconstrucción y renovación de identidad popular (a modo de hipótesis)

Intentando interpretar la trayectoria seguida por las agrupaciones culturales de acuerdo a las concepciones de arte, cultura y política que cada una releva, podría decirse que:

- En un primer momento, la acción política de los sectores populares se vuelve expresión y difusión artístico-cultural. Pues a través de un lenguaje no censurado públicamente y más rico en significaciones emotivas, subjetivas y vivenciales como el artístico, un sector activo políticamente manifiesta el quiebre de sus destinos personales y colectivos, ante la derrota del proyecto popular y el 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. Este se vuelve ritual de reconocimiento recíproco entre distintos sectores sociales, antes unidos en torno a un proyecto histórico y ahora dispersos y amenazados. Ritual a través del cual se reconstruye simbólicamente una identidad perdida, un discurso mítico que establece para estos sectores una unidad de origen y de destino, que reconstruye, en fin, un "nosotros". En este sentido la actividad artística popular es ya una actividad política, si se entiende a esta última en una doble acepción. Tal como señala Norbert Lechner (4), la política no es sólo acción instrumental para conseguir un determinado fin (transformaciones del Estado, o de sus estructuras económico-sociales) sino también comunicación simbólica que afirma un movimiento de comunidad, de pertenencia a un orden. En este caso, a un orden previo al autoritarismo.

De esta manera, en los primeros años luego de 1973, arte y política se confunden o refunden: hacer política es hacer arte, y vice-versa.

-- En un segundo momento, la práctica artística comienza a ser funcionalizada a la tarea de reconstrucción orgánica e ideológica de las fuerzas sociales y políticas populares, tal como se entendía a años previos a 1973. Esto es de acuerdo a diversos "frentes", constituidos en base a la inserción laboral o territorial históricas de dichos sectores: sindical, estudiantil, poblacional. A los que se agrega ahora, con plenos derechos, el frente cultural.

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 ofrecer un quehacer concreto a sus miembros, por ejemplo, integrar un taller o conjunto artístico. Lo segundo, al difundir sus resultados a otros grupos organizados que lo demandasen.

(4) Norbert Lechner: "Especificando la política", documento de trabajo, FLACSO, Enero, 1981.

Este proceso de funcionalización de la práctica artística a la reconstrucción orgánica de los sectores populares no reparaba demasiado en el tipo de organización que se aspiraba a reconstruir. Esto es, ni la matriz de relaciones sociales que ésta generaba en su interior, en términos de democracia interna, participación, eficacia, etc., ni los fines o proyecciones políticas en el ámbito nacional o sectorial, se veían reflexionadas y discutidas colectivamente. Se actuaba con el implícito que la organización era buena por y en sí. O mejor, era buena de la única manera conocida por el movimiento popular pre-autoritario. De un lado, la representación de intereses corporativos generales de un sector o frente supuestamente homogéneo, de acuerdo a un esquema organizacional con fines reivindicativos. De otro, la delegación del poder y la toma de decisiones en los niveles superiores de la organización, de acuerdo a una figura piramidal y jerárquica (casi militar) de la gestión grupal.

Pero en fin, como haya sido esta manera de organizar la actividad artística y sus resultados, el hecho es que también aquí --y no sólo a través del material expresivo contenido en las obras artísticas-- operaba un proceso de reconstrucción simbólica de una identidad popular histórica (5). Aunque los tiempos hayan cambiado y el objeto de la organización popular también; el sujeto popular busca afirmarse como tal reconstituyendo condiciones similares de relación consigo mismo y con la sociedad al interior de estas organizaciones. Con ello pretende marcar, a pesar de la ruptura autoritaria, un elemento de continuidad con su pasado inmediato

Acá, finalmente, hay una nueva forma de concebir y materializar la relación entre arte y política. Ambas prácticas ya no se refunden 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 sólo una actividad facilitadora para di-

(5) Así lo entiende Paulina Gutiérrez en su artículo: "Notas acerca de las agrupaciones culturales", CENECA, 1983.

cho fin; en términos que permite convocar gente o incluso integrarlas a las organizaciones emergentes, casi con independencia de lo que el mensaje expresivo pueda afirmar. Se da, pues, una relación de exterioridad entre práctica artística y política.

-- En un tercer momento, la manera como hasta entonces se ha querido reconstituir una identidad popular a través de la expresión y la organización artístico-cultural entra en crisis. El sujeto popular, especialmente de base, sin tradición de participación o liderazgo político anterior, 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. La práctica artística se desprende progresivamente del pie forzado de apoyar a la construcción de organizaciones. Busca integrarse 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: buscan replantearse sus fines políticos y sus modos de gestión interna. De este camino de desarrollo separado se esboza una nueva síntesis:

La política se asume no sólo como una actividad instrumental, reducida a la "conducción" de unos sujetos ya plenamente constituidos en torno a intereses y proyectos determinados, sino como espacio de comunicación a través del cual se constituyen sujetos. Así entendida, el momento organizacional se transforma en ámbito de encuentro que permite a sus miembros expresar, discutir y reflexionar sobre sus vivencias, problemas y aspiraciones, para de allí generar líneas mancomunadas de acción. La política se vuelve cultura, entonces, como espacio de creación de hegemonía a escala micro-social. La práctica artística, a su vez, encuentra acá su razón de ser y su aporte: devolver la capacidad expresiva, comunicativa y reflexiva al propio sujeto popular de base. Ello a través de métodos colectivos, participativos y democráticos para que efectivamente, fomenten en él un sentido de pertenencia y de protagonismo en las transformaciones de sus múltiples condiciones de opresión.

Pues bien, por todo lo anterior es posible concluir que la práctica artístico-cultural popular, y en especial la poblacional,

se ha desarrollado en el período autoritario como un factor significativo de reconstrucción y renovación de identidades sociales. Concretamente en este caso, del sujeto y el proyecto popular derrotado en 1973 ante la implantación del régimen autoritario.

Ello se ha manifestado en dos aspectos simultáneos e interrelacionados: tanto en la generación de unos discursos artísticos (6) en los cuales el sujeto popular vuelve a nombrarse, a apelarse y convocarse públicamente, a protagonizar una historia; como en la generación de una particular manera de congregarse para crear, difundir o hacer circular estos discursos en la sociedad local y nacional. En ambas dimensiones, una organizativa y otra expresiva, se advierte el mismo afán por re-construir un sujeto y un proyecto colectivo capaz de ser alternativa al orden autoritario vigente.

La práctica teatral, como veremos, por su inserción o conversión en instancia organizativa independiente del sector poblacional (7) y por su desarrollo expresivo (temáticas, lenguaje escénico, perspectiva ideológica, etc.), no está ajena a la evolución seguida por el conjunto de organizaciones culturales y su papel en estos procesos de reconstrucción/renovación de identidades sociales.

Eso sí que guardando especificidad de acuerdo a su propia historia como práctica de producción artística en el mundo poblacional.

-
- (6) Poéticos, musicales, teatrales, artesanales, etc.
 - (7) El primitivo colectivo teatral es muchas veces germen de agrupaciones sociales o culturales mayores. En otros casos, en cambio, es la organización la que ampara o fomenta la creación de grupos teatrales.

II. EL INCIPIENTE TEATRO POBLACIONAL POST-73 (1975 - 80).

1. Expresión teatral y acto solidario

Durante varios años, se ha dicho, la práctica artística se canaliza exclusivamente a través del acto o festival solidario, en cuya realización se juega la capacidad tanto organizativa como creativa de los primeros núcleos organizados de la población.

Un lugar de primera línea en estos actos lo ocupa la expresión musical, enriquelada casi sin excepción en la ruta de la "Nueva Canción Chilena y Latinoamericana" de la década del 60 y del llamado "Canto Nuevo" que le sucedió luego de 1973(8). La poesía, la plástica, la danza y el teatro comparten un papel secundario entre los grupos de extracción popular. La capacidad de masificación de la canción en este medio puede ser atribuida a diferentes factores. Por una parte, a que es un género breve, de fácil creación o interpretación por su menor complejidad instrumental, vocal y poética. En segundo lugar por la existencia de un amplísimo espectro de repertorio e intérpretes, que lograron difundirse a través del disco y del audio-cassette, venciendo incluso la censura imperante en los medios de comunicación masiva. Y no menos importante, la sensibilidad con que ese movimiento musical acompañó y recogió el período de movilización popular que vivió el país, especialmente entre 1968 y 1973. Hasta el punto que proceso de cambio y canción se enlazaron tal vez con una profundidad inédita en la historia del movimiento popular chileno. No ocurrió con la misma fuerza y prontitud de ésta, en el caso de otras disciplinas o géneros artísticos.

El teatro por ejemplo, a pesar de su gran expansión en ese período en su emisión como en su recepción, no pareció concentrar a un grupo homogéneo de creadores como referentes de la actividad aficionada. En gran parte debido a la crisis en que se debatía el teatro profesional --tanto universitario como independiente(9)

(8) Véase al respecto: "El Canto Poblacional", CENECA, 1981.

(9) Véase al respecto: El Estado en la Escena. Los teatros universitarios: 1940-73. CENECA, 1983.
El teatro independiente entre 1970-1980. CENECA, 1980.

y a relativo corto tiempo en que el movimiento aficionado emergente se decidió a buscar una alternativa propia y específica - aproximadamente desde 1970.(10).

Incide también en el problema el hecho que las búsquedas dramáticas y escénicas de ese período no quedó prácticamente ningún registro al que recurrir -ni escrito ni audiovisual.

Así el teatro post 73 se desenvuelve en ausencia de repertorio o de creadores de referencia como el caso de la música. De allí que su práctica en el medio popular haya sido menos asidua y sistemática y guardando pocos lazos de continuidad o desarrollo con respecto a su pasado reciente. Prácticamente la única continuidad se dió en términos individuales en el caso de unos pocos monitores o autores, que con experiencia en el medio aficionado, escaparon a la suerte masiva del exilio. Tampoco en este período los grupos profesionales independientes pudieron cumplir un rol de guía de la actividad aficionada arrinconados como estaban en el circuito de las salas céntricas "de bolsillo".

Todos elementos hacen que el teatro en el medio popular vuelva a prácticas tal vez menos avanzadas, e incluso anteriores a 1970.

2. Una producción teatral de emergencia

En los primeros actos solidarios, a la fecha única ocasión de representación teatral en sectores poblacionales, el teatro es realizado por grupos informales, esto es, constituidos especialmente para la ocasión, y su realización escénica se resuelve en el sketch que prolonga la vigencia del viejo sainete; la

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

lectura dramatizada; el monólogo o pequeña representación de textos literarios breves, sean estos poemas, (el más recurrido es Neruda), fábulas o cuentos infantiles; y, con mayor frecuencia, pasajes de la historia bíblica. A través de estos formatos expresivos, el tema de la solidaridad entre iguales, enfrentados a una misma situación de privación y miseria, suele ser frecuente. Eso sí que asumido a través de una referencia marginal y oblicua, o embozada a través de la metáfora.

Todas estas representaciones son muy breves, montadas con escasísimos recursos escénicos: escenario sin plataforma, luz funcional, uno que otro elemento de utilería y vestuario y telón pintado como escenografía. La mayoría de las veces poco ensayadas. Constituyen un acto puramente expresivo que surge del y para el momento. Aunque en algunas de ellas es posible rescatar el esfuerzo por aludir críticamente y de manera más elaborada y directa la condición de vida del sujeto popular (11).

3. Vigencia de modos de producción teatral pre-autoritarios.

Avanzando hacia los años siguientes, la expresión teatral poblacional se complejiza y diversifica. Reaparecen con mayor visibilidad modos de producción ya conocidos en el período pre-autoritario anterior. Concretamente dos: una que se arrastra desde las políticas de "extensión" teatral hacia el medio popular implementadas por los teatros universitarios; y su contra reacción, en la década del 60, en términos de un teatro militante, de difusión ideológica en base a temáticas político-contingentes.

(11) Quizá una de las obras que mejor muestran este tipo de representación sea "La Arpillera", montada con ocasión del Mes de María en una Vicaría zonal. Acá el tema es el apoyo mutuo entre dos mujeres de cesantes que salen a trabajar por primera vez confeccionando arpilleras. No exenta de un similar enfoque de humor y emotividad aunque mucho más desarrollado; este mismo tema sería abordado posteriormente por "Tres marías y una Rosa" (III-David Benavente).

Aproximadamente desde 1977 surgen grupos teatrales más formalizados. Usualmente dirigidos o integrados por personas de niveles superiores de calificación educacional (estudios secundarios o universitarios), sean éstos residentes en el barrio o población o colaboradores con la acción social de iglesias o de nacientes agrupaciones comunitarias del sector. En ellas se advierte el interés por dotar a la expresión teatral de mayor realce y rigurosidad. Así, generalmente, comienzan por representar obras de autores chilenos --"clásicos" o contemporáneos-- sacados de algún texto escolar o manual especializado. Repertorio éste en el que se busca rescatar aunque sea una genérica aproximación a personajes, situaciones o conflictos de anclaje nacional o popular.

Se pueden citar a modo de ilustración algunos de ellos: "Un crimen en mi pueblo" (Armando Mook), "Nadie puede saberlo" (Enrique Bunster), la versión de la "Cenicienta" de Rubén Sotocornil, "Animas de día Claro" (Alejandro Sieveking), "Viña" (Sergio Vodanovic), "La Señora" (Diógenes Villatoro).

Esta producción, más extensa en su duración y ambiciosa en su puesta en escena, genera una cierta autonomización de la expresión teatral con respecto al acto solidario. Además de ocupar un lugar más destacado en este último tipo de espectáculo, comienza a difundirse de manera autónoma en otras ocasiones. Como es el caso de los primeros festivales de teatro aficionado organizados por Centros Artísticos independientes (Centro Imagen, Taller 666) y luego organizados en su propio sector por agrupaciones artísticas de base con ocasión de diversas festividades locales o nacionales.

Pocas de estas representaciones pretenden reflejar de manera explícita el momento social o político contingente o abordar problemáticas globales atinentes a los sectores populares tanto de ayer como de hoy, en Chile como en el resto del mundo. Las escasas excepciones entre 1977 y 1978 no pueden hacerlo todavía en espacios amplios ni masivos, sino sólo en ocasiones y locales especiales y ante un público muy restringido. Como ejemplos pueden mencionarse la "Fábula de perros y conejos" (autor desconocido) que trata el tema de la represión política y la tortura y una sintética historia dramatizada de la confederación campesina "Ranquil" desde su fundación hasta 1973. Pero ya terminando la década y con los primeros años de la nue-

va, circulan con menor dificultad obras de autores conocidos como "El hombre que se convirtió en perro" (Osvaldo Dragún), "El Angel" (Una adaptación de Augusto Boal: "De cómo José Silva descubrió que el ángel de la guarda existe") y "Esperando al zurdo" (Clifford Odets). Obras que ilustran de manera "didáctica" la lógica de explotación y atomización que impone la empresa capitalista, tanto a nivel nacional como mundial, sobre la masa asalariada.

Este tipo de repertorio, en el que se combina mayor complejidad escénica y dramática con una perspectiva social explícita, se ve reforzado en su vigencia con el mayor acceso que obtienen los grupos aficionados al teatro profesional independiente. En efecto, a partir de 1979 pueden verse montadas obras o escenas de ellas pertenecientes a compañías como T.I.T. ("Los payados de la esperanza"), Imagen ("Cuestión de Ubicación" de Meza y Radrigán) o el Telén ("El invitado" de radrigán).(12).

Mientras tanto no se desarrollaba esta última opción de síntesis, las primeras celebraciones de efemérides cívicas y sociales democráticas así como el apareamiento de jornadas de protesta anti-autoritaria incitan a la creación de un nuevo tipo de obras. Frecuentemente de creación colectiva y breve duración, dichas obras se acercan a un formato de denuncia y agitación acerca de la larga lista de derechos conculcados por el régimen (libertad individual, de expresión, acceso al empleo, al salario justo, a la educación, a la vivienda, etc.). O también, muy ligado a este contenido, a la ilustración didáctica acerca del hecho o personaje histórico recordado. Estas obras, ya puede decirse, son el producto de la labor de múltiples talleres auspiciados por organizaciones artísticas de base. No pertenecen a los primitivos grupos informales agrupados en torno a la parroquia ni a los que se estabilizaron luego con mayor autonomía en torno a la difusión del repertorio teatral nacional y latinoamericano, con o sin énfasis en una perspectiva social explícita. Son grupos que al conformar o integrarse a agrupaciones artísticas mayores, evolucionaron en esta nueva dirección. Su producción, con respecto a la de los otros grupos implica un desafío algo más contundente. Recurrir menos a textos previos y autores consagra-

(12) Este autor, en los años 80, es el más representado por conjuntos aficionados de Santiago y provincias.

dos para dar paso a una creación original. En ésta, aunque sin constituir la nota dominante, se presencia una cierta innovación escénica, especialmente en el terreno de la actuación. Por tratarse de obras propias, la construcción y representación de personajes se desempeña con fidelidad, autenticidad y desenvoltura. En algunos casos incluyen resueltamente otros recursos, como es la expresión corporal, los efectos sonoros y la expresión musical. Por otra parte, a este tipo de obra se la quiere dotar de un intencionalismo social y político preciso. Acá la inventiva no parece resultar tan fértil: la perspectiva social favorable al cambio acaba, recursos más o menos, en la exhortación a "la organización y a la lucha". Porque al final, cualquiera sea la temática inicialmente planteada o la peripecia seguida por los personajes el desenlace es el mismo. Todo conflicto, por menor o tangencial que parezca, remite invariablemente a uno mayor: el de la dictadura, su prolongada vigencia o su derrumbe inmediato. Y esto último, como se sabe, es fácil provocarlo... sobre el escenario. El problema empieza después, cuando acaba la representación.

Por ello, y a poco andar, a los grupos que han evolucionado en esta dirección comienzan a chocar con un problema que se agudizará junto con la vuelta de los años 80. El de su capacidad de influencia tanto a nivel de los públicos como de los nuevos grupos aficionados que surgen entre los jóvenes pobladores.

Los asistentes a las representaciones resultan siempre los mismos y cada vez más inmunizados con este mensaje reiterativo, especialmente si la coyuntura política no parece marchar a favor de las movilizaciones populares. Ante esto, no faltan quienes comiencen a mostrar su frustración y desencanto con lo que aparece como una negación puramente verbal al autoritarismo, negación que no entregará al mismo tiempo pistas de superación viables y concretas, accequibles aquí y ahora a cualquier mortal y no a una mítica figura heroica individual o masiva como las aparecidas en la escena. Y si tampoco esto no fuera posible, entonces mostrar a través de la obra o de cualquier personaje una actitud vital de apertura e inquietud por encontrar esas pistas más allá de las recetas conocidas o del fácil refugio en la nostalgia o la esperanza. Ni Paraíso Perdido ni anuncio profético del Reino... Estas parecían ser las reflexiones de algunos críticos a la labor teatral aficionada.

4. Los grupos jóvenes

Por otra parte, en estos años ha ido creciendo el interés por hacer teatro. Pero, contra lo esperado, los nuevos grupos que aparecen en la población no demuestran interés más por el sketch, de ánimo estrictamente recreativo que por otro tipo de expresión teatral. Obritas que tienden a reproducir personajes, situaciones y diálogos como las que aparecen en los "shows" televisivos. Aunque en ocasiones también dejan traspasar una mirada crítica a los mismos. Otros grupos emergentes proceden de modo distinto. Se inclinan a recoger ciertas problemáticas de interés y actualidad en el medio popular --como la descomposición de la familia, la drogadicción, la prostitución-- pero que lo hacen desde una perspectiva moralizante en la que es reconocible la influencia del discurso católico tradicional sobre estas materias.

Estos problemas comienzan a ser visualizados por los grupos teatrales más antiguos y por las agrupaciones culturales. Su respuesta inmediata es demandar mayor instrucción teatral a las instituciones o colaboradores que los apoyan. Los escasos monitores existentes, en su mayoría preparados en años previos a 1973, multiplican sus esfuerzos (13). Pero su acción es limitada, como limitada es también lo que se espera de ellos. De un lado, la entrega de elementos técnicos para mejorar el desempeño actoral del colectivo aficionado y cuidar la fluidez y coherencia del montaje. De otro, imprimirle una perspectiva ética o social crítica al autoritarismo, más o menos enfática de acuerdo a cada caso (y de acuerdo al anfitrión: párroco, institución de apoyo, organización autónoma). Esto es, la síntesis entre el modo de producción profesional con temática "social" o política. Pero son contados con los dedos de la mano los instructores que ocupen un método de trabajo integral, que estimule al grupo aficionado a encontrar una línea teatral propia, original, basada en su propia experiencia vital, realidad e inquietudes tanto expresivas como sociales.

(13) En el período siguiente sólo un centro independiente (Taller 666), y por un par de años, se preocupó de capacitar instructores teatrales para trabajar en el medio poblacional. La mayoría no residentes en el mismo.

5. Funciones sociales y formatos expresivos

Así, al comienzo del año 80, el panorama teatral en el medio poblacional se desenvuelve cumpliendo unas mismas funciones y de acuerdo a unos géneros más o menos cristalizados: a la posición recreativa le cabe el sketch; a la de "educación religiosa" en su versión tradicional, la escena bíblica; a la más involucrada en un proceso de liberación popular, la creación colectiva cuyos temas apuntan, sobre todo a la crítica de valores mercantiles propios de la sociedad de consumo.

En seguida, a la función "artístico-cultural" le corresponde la difusión de obras de "repertorio". Y a la política, la creación colectiva de denuncia sobre las políticas del régimen. Pocos grupos escapan a este esquema, produciendo síntesis diversas (14).

6. Conflictos entre los grupos

Cerca de 30 grupos teatrales en la ciudad de Santiago aparecen mostrando obras de uno u otro tipo. Su conexión es escasa y sus relaciones mutuas tensas y conflictivas. Recogiendo los "motes" que eran frecuente escuchar de parte suya para calificar a sus compañeros podría decirse que grupos "recreativos", "beatos" (cristianos) "culturistas" y "puntudos" (políticos) comparten y se disputan el escenario poblacional.

A ojos de los "políticos" las tres restantes son "inconcientes" por cuanto no asumen en su quehacer artístico el problema social y político contingente o no lo hacen desde una perspectiva "correcta". Algo parecido esgrimen los cristianos, especialmente a los políticos.

(13) Véase a Juan Vera: "Aproximación al teatro poblacional". CENECA, 1981.

Estos no asumen en sus concepciones y prácticas un compromiso con ciertos valores humanistas universales que trasciendan o redimensionen la lógica estricta del enfrentamiento político, y reducida estrictamente al problema de la organización. A su vez, para los culturalistas, el quehacer teatral de los demás grupos no reflejan una vocación ni una dedicación por la práctica artística misma, descuidando la calidad y profundidad del producto entregado. Por su parte los recreativos encuentran a las demás una "lata", más o menos siempre machacando sobre los mismos temas en un estilo lúgubre y grave.

Finalmente, recreativos, cristianos y culturalistas ven en la labor de los "políticos" el peligro de atraer tras de sí a la represión, la que acabaría por igual con la de todos ellos, al menos por un tiempo (La represión en el ámbito poblacional no resulta tan selectiva como en los barrios de sectores de clase media).

En suma, no parece haber acuerdo posible.

Tras la polémica queda intocado el problema de fondo: la búsqueda de un proyecto teatral amplio y diversificado, que, entre otras cosas, incorpore el elemento lúdico y el humor como una función legítima para el teatro popular, pero al cual también cabe exigírsele intencionamiento social y político. Opción que tampoco implica desdeñar la preparación y calidad estética del producto teatral, pero sin que ellos signifique aplastar la expresividad natural del colectivo aficionado para adoptar de manera imitativa gestos, movimientos y lenguaje con que con otros sectores sociales han caricaturizado al sujeto popular en las producciones profesionales de teatro o de TV.

Por último, pocos son los que a la fecha, vislumbran que la eficacia política y social pueda desarrollarse --dentro y fuera del teatro-- dentro de una "visión de mundo" abierta a considerar elementos ideológicos o valóricos como los aportados, entre otros, por el cristianismo. Especialmente en este tiempo, con aquél comprometido con la defensa activa de los derechos humanos.

7. Recapitulación

Entre los años 1975 y 80 la expresión teatral poblacional es efectuada por dos tipos de colectivos, unos informales, esto es, que se congregan esporádicamente para realizar un montaje y luego se disuelven; y otros formales, cuyo objetivo principal como grupo es hacer teatro. Resaltan en los grupos formales el interés por reflotar modos de producción teatral que habían sido desarrollados con anterioridad a 1973 en los sectores populares.

El primero de ellos puede caracterizarse por:

- montar obras de autores conocidos del repertorio chileno y latinoamericano.
- ponerlas en escena de acuerdo a los cánones más o menos tradicionales del teatro profesional (espacio escénico acotado "a la italiana"; escenografía, utilería y vestuario "de época", parrilla de luces, etc.).
- seleccionar obras que asuman una perspectiva crítica genérica a determinados aspectos del sistema social o cultural vigente. Con el tiempo, y de acuerdo a los autores, esta crítica puede hacerse más radical y contingente (como es el caso de obras como las de Radrián, por ejemplo).

Un segundo modo de producción evoluciona, en cambio, hacia:

- textos creados colectivamente
- de acuerdo a un problema contingente se esté viviendo en el mundo popular.
- puesta en escena simplificada al máximo reduciéndola casi a los puros recursos de la actuación.

-- perspectiva ideológica precisa que apunta no sólo a la crítica, sino a la exhortaciones a la transformación de determinadas estructuras macro-sociales (económicas, políticas) de dominación sobre los sectores populares.

A su vez, la gran variedad de grupos informales que aparecen tanto en el comienzo como a finales del período, evidencian vestigios de otras formas de producción teatral, en cuanto a géneros temáticos, recursos expresivos y perspectivas ideológicas. Resaltan acá géneros humorísticos tradicionales breves, como el sketch y el sainete, que no asumen una perspectiva ideológica definida aunque, sí a veces, una sátira oblicua al momento político-social presente. Y, como fruto de la influencia católica en el medio popular, géneros como la dramatización de pasajes bíblicos o la creación colectiva de temáticas locales o cotidianas (como la familia o los medios de comunicación masiva), en las que asume una perspectiva de crítica cultural-valórica.

Como se decía, cada una de estas producciones, así como las características de sus grupos emisores, se dan en sentido o función específica a la práctica teatral: de difusión cultural, educación política, educación religiosa, recreación.

Ahora bien, tanto producciones como grupos, cualquiera fuera sus intenciones y funciones, coexisten no sólo dentro del mismo ámbito social como la población, sino también dentro de un mismo circuito orgánico de difusión hacia su comunidad: esto es, el acto solidario, que de tanto en tanto organizan diversas agrupaciones del sector. Estas son las que proveen a esta producción teatral de un espacio físico de exhibición y de un público más o menos estable: (los integrantes o periferia de esa misma agrupación.).

Como el énfasis de estas últimas era consolidarse internamente y legitimarse hacia su exterior, no importaba demasiado en un comienzo, ni las temáticas, ni los lenguajes expresivos, ni las formas de producción que con grupos teatrales ponían a su disposición. Todos eran igualmente acogidos. Pues lo que importaba era, antes que nada, hacer un acto de presencia física: mostrar lo que se tenía o se era capaz de crear; o si no era así, lo que se fuera capaz de traer a la población de parte

de grupos artísticos "invitados". Más adelante las organizaciones comenzarían a preocuparse más por los contenidos ideológicos de las producciones artísticas difundidas. Pero más que cada una en particular, por el mensaje del conjunto del "acto o festival" solidario. Allí lo más importante era nombrar de cualquier modo lo que se veía eran las bases de sustentación del régimen autoritario (represión, tortura, pauperización, cesantía); así como las bases posibles de su reversión (solidaridad, unión, organización y lucha).

Ello valía para cualquier expresión artística, tanto para el canto, la coreografía, la poesía o el teatro, y para el caso de la última expresión, a través de cualquier anécdota, metáfora u otro recurso expresivo. Por ello, en el principio, podían coexistir sin problemas el sketch, la dramatización de textos literarios de diversos contextos históricos y culturales, la obra del repertorio escolar o del teatro profesional nacional. Todos resultaban igualmente válidas para provocar adhesiones y de paso, si fuera posible, "crear consciencia". Incluso para el teatro u otra manifestación artística aislada tampoco era demasiado importante portar un mensaje de índole social, porque si éste no existía, no faltaba en el acto solidario otra manifestación que lo recordase (era lo que generalmente se llevaba los aplausos más cerrados). Pero hacia fines de la década, y dada la evolución seguida por estas organizaciones, el tipo de muestra artística que favorecen asume una dirección privilegiada: el de la denuncia o el estimonio de lucha contra el régimen autoritario. Pues era, éste en verdad, el tipo de mensaje artístico que mejor calzaba con el modelo de organización que se intentaba reconstruir. El retraso con que se implementaba se debía tal vez más que a una concepción diferente, a un problema de oportunidad histórica. En los años más cercanos a 1973 no existían intérpretes ni público ni espacios públicos donde se pudiera representar tales obras, sin temer una violenta represión en contra. Tampoco existían a la fecha referentes cotidianos en la vida de los sectores populares que pudieran avalar empíricamente una producción de estas características. El cambio en la coyuntura política entre 1979 y 1980, permitieron finalmente que ésta irrumpiera, abandonándose otros formatos y géneros desarrollados con anterioridad y, cuyo desarrollo pudiera haber estimulado nuevas síntesis tanto expresivas como ideológicas.

Lo anterior no significa que otras tendencias artísticas no continúen manifestándose. En el caso del teatro, al menos, ésto ya se ha descrito. En el ámbito poblacional el sketch y la dramatización de inspiración cristiana resultan con el tiempo bastante recurrentes.

Pero esta diversidad resulta más bien tolerada que estimulada o canalizada por los dirigentes de las organizaciones artísticas de base. Toleradas en un principio como mal menor, pues su aparición no constituía un problema por el que pasara la "contradicción fundamental" del momento: la articulación de un frente político anti-autoritario. También tolerada como una necesidad coyuntural, por cuanto estas expresiones eran bien recibidas por una "masa" a la que buscaba acceder para "conducir", o con el fin de no restarse adhesiones y solidaridades espontáneas de grupos artísticos populares.

Finalizando la década, ante el relativo aumento de estas expresiones espontáneas, de la tolerancia se pasó a la desconfianza o a la franca hostilidad. La actividad artística poblacional parece desprenderse más y más de quienes deberían constituir sus legítimos conductores y enriellarse en prácticas que las alejan, al parecer, de los desafíos políticos del momento.

Esta percepción provoca el quiebre del hasta entonces espacio natural de encuentro o coexistencia entre los grupos, con sus secuelas de dispersión, de crítica y celos mutuos, pero también de desarrollo por separado de las diversas experiencias artísticas y teatrales. poblacionales.

8. A modo de conclusión: teatro y reconstrucción de identidad popular.

De todo este primer período de práctica teatral, a través del cual una parte importante del sector poblacional intentó reconstruirse como sujeto social definido y portador de un proyecto alternativo, que dan varias lecciones. Esto es, en los tres planos comprometidos en dicho proceso de reconstrucción:

el espacio de encuentro entre grupos artísticos y públicos (el acto solidario); la instancia organizativa que la sostenía y finalmente el modo de producir teatro por parte de los grupos emisores en estas condiciones.

-- El acto solidario hacia fines de los años 80 presenta diversos problemas:

- se basa en la pura muestra de producciones artísticas ya terminadas, sin ofrecer un ámbito de reflexión para los grupos realizadores respecto a los objetivos y medios más adecuados de su labor creativa, de acuerdo a las expectativas y necesidades de sus públicos.
- fomenta en los públicos una actitud pasiva de ser meros receptores de una producción, muchas veces alejada de sus preocupaciones y necesidades expresivas. El público no puede sugerir modificaciones, reflexionar sobre lo que le muestran, ni menos intentar expresarse por sí mismos.
- no porta una perspectiva ética y política definida, sino una multiplicidad de las mismas que no dialogan, si no compiten entre sí. Al punto, que en variados casos, terminan por excluirse mutuamente.

-- A su vez, las organizaciones que se plantearon en un principio servir como mediadoras entre la "oferta" de espectáculos artísticos y una base social más o menos organizada como públicos, comienzan a percatarse la necesidad de acercar más las modalidades de esa producción a las necesidades reales de ese público, avanzar en la organización más permanente de este último. Así se llega a concebir que la mejor producción es aquella que denuncia las injusticias del régimen y anuncia la estrategia de cómo enfrentarlo, bajo el supuesto que de esa manera el público emulará las acciones propuestas sobre el escenario. Tomadas estas opciones, sin embargo, se esbozan sus insuficiencias:

- los grupos artísticos, especialmente los de más reciente formación, se resisten a adoptar esta línea de producción pues privilegian otras funciones del arte como igualmente significativas.
- los públicos tampoco parecen necesitar "recetas", generalmente de transformación del orden vigente, sino líneas de acción menos ambiciosas pero más efectivas para alterar colectivamente sus actuales condiciones de vida. Incluso parecen valorar tanto como ello, las funciones de recreación, de participación y de diálogo sobre aspectos más cotidianos de su realidad.

Finalmente, los dos modos de producción teatral más desarrollados en este período también acusan dificultades para superar estos problemas:

- En el primer caso, el de los grupos de difusión del repertorio teatral más profesional se advierte que:
 - no fomentan la creatividad y expresividad propia de los integrantes del colectivo teatral
 - provocan a veces una escasa identificación entre las problemáticas y los personajes planteados en las obras con las situaciones y características de los pobladores que contribuyen el público.
- En el segundo caso, el de los grupos de agitación y difusión político-ideológica más explícita, se observa que :
 - Las temáticas planteadas son demasiado generales, que en vez de fomentar en el público un principio activo de modificación lo paralizan ante la enormidad o dificultad del cambio propuesto.

- que ese cambio propone, sutilezas más o menos, la adscripción del público a proyectos e instancias orgánicas en que éste no contribuye a elaborar o implementar de acuerdo a sus propias necesidades, capacidad y experiencia acumulada.

- A su vez, la vigencia de otras expresiones teatrales surgidas en la base muestran que otras necesidades no están siendo abiertas por estos dos modos de producción. Como puede ser, por ejemplo, la recreación y el juego entre actores y espectadores, la referencia a temas cotidianos, la forma organizativa más suelta y fluida que presentan los grupos informales, o la perspectiva ética que ve en el proceso de liberación popular no sólo el cambio de estructuras sociales sino también de los modos de concebir al hombre dentro de ellas.

En fin todos estos elementos van a marcar el desarrollo posterior del teatro poblacional. A la vuelta de los 80, se inicia una gran cantidad y variedad de experiencias que intentarán, consciente o inconscientemente, aportar a dar pistas a los problemas esbozados en este primer período. Con ello comienza una progresiva renovación en las formas de entender y realizar el teatro en la población.

III. TENDENCIAS DEL TEATRO POBLACIONAL AL AÑO 82

Tal vez sea esta disciplina artística una de las que más rápidamente evoluciona en el ámbito poblacional a partir de 1980. Hay por de pronto en todo el período, grupos que desaparecen, que se dividen, que se refunden y otros tantos nuevos que recién comienzan. Lo mismo ocurre con sus motivaciones para realizar teatro, con sus modos de abordarlo expresiva e ideológicamente y de usarlo --en contacto con los públicos-- en diversas instancias y espacios sociales. En suma, con respecto al período anterior, se asiste a un aumento de la práctica teatral y a una diversificación de la misma.

Desarrollaremos lo dicho en tres aspectos: el tipo de grupos y de producción escénica, los espacios e instancias de representación y los usos o funciones sociales y culturales que tiende a satisfacer dicha producción teatral.

Finalmente haremos un comentario acerca de algunos de los problemas y desafíos que enfrenta el teatro poblacional en el nuevo contexto de los años 80.

1. Los grupos teatrales

Los grupos teatrales aumentan y se diversifican en su carácter. A los escasos colectivos que han logrado sobrevivir más allá de 2 o 3 años de funcionamiento continuado, se agregan otros tantos de reciente formación. En todos ellos existe una motivación común: hacer teatro dentro y para la población, barrio o comuna a la que pertenecen. Acá se produce una opción más decantada por el desarrollo de esta expresión artística que en el período anterior. Lo que se manifiesta en la mayor dedicación que se le presta al ensayo o creación de obras, sean colectivas o de autores chilenos y latinoamericanos con temporáneos, al interés por capacitarse en métodos y técnicas de representación, de acceder a la producción teatral profesional de carácter nacional tanto asistiendo a las salas

convencionales como organizando presentaciones de estos grupos en su población o barrio, en la voluntad de darse a conocer ante diferentes públicos del ámbito poblacional, ojalá durante el año.

Esta opción no significa relegar a segundo plano una motivación de índole social, en términos de promover a través del teatro una visión crítica sobre variados aspectos de la realidad nacional o popular o de sugerir cursos posibles de modificación. Lo que ocurre es que esta motivación trata de a sumirse dentro de los límites y posibilidades que ofrece el lenguaje artístico, y en este caso, la representación teatral misma. Así se recurre menos al aprovechamiento de esta última como pretexto para vocear un "mensaje" oculto tras los velos de la metáfora o a través de un sorpresivo parlamento imperativo en la boca de algún personaje. Mensaje que, por el contexto de la representación, es conocido y esperando por to dos los asistentes. Se busca, por el contrario, avanzar en el montaje o creación de obras cuyo desarrollo y resolución --si lo hay-- permitan abordar un conflicto acotado y explícito, cuya línea de evolución así como la caracterización de sus protagonistas se desprende de los antecedentes puestos en escena. Ojalá identificables ambos, conflictos y personajes, con los que pueden observarse en la realidad del sector social al que pertenecen los grupos aficionados.

Aunque sus resultados no siempre se consignan a plena satisfacción, estos elementos constituyen un desafío declarado por muchos de ellos.

En gran medida, la labor más continuada y abierta de este tipo de colectivo teatral ha ido despertando en otros grupos del sector el interés por hacer teatro. Especialmente entre adolescentes "suelos" o nucleados en torno a entidades juveniles independientes de acción pastoral o social. Aquí las motivaciones son variadas. Los jóvenes ven en el teatro una instancia que puede satisfacer sus necesidades de auto expresión de intercomunicación o simplemente de encuentro, en un clima de confianza y apoyo mutuo, de participación en una tarea común, que además les abre una posibilidad de conocimiento y reflexión sobre su realidad personal y colectiva.

Estos grupos que recién comienzan, y dada la juventud de sus miembros, no tienen una gran producción que mostrar. Son colectivos que se encuentran todavía volcados hacia su interior, constituyéndose como grupo, capacitándose con la ayuda de algún monitor (en algunos casos un integrante de un grupo de mayor trayectoria), reflexionando y ensayando posibilidades de quehacer teatral. Cuando la hay, la producción es muy sencilla; una dramatización en base a improvisaciones sobre problemas que enfrentan en su realidad inmediata (familia, amistades, colegio, barrio); el montaje de algún texto dramático breve, más o menos atingente de acuerdo al caso, a su situación vital. Muchas veces se recurre acá a obras infantiles en el ánimo de ofrecer una alternativa de recreación de este vasto sector de la población popular.

Lo importante es que estos grupos ya tienen un referente más cercano de acción teatral popular, gracias a la actividad de los grupos de mayor trayectoria y a las representaciones de grupos profesionales o semi-profesionales que circulan con mayor regularidad en el ámbito poblacional (14).

Pues, mucho de estos círculos aspira a darse continuidad y de sárrollo alrededor de la práctica teatral. Al menos, por el momento. Por ello se conciben como "grupos en formación".

Con matices distintos se muestra el caso de numerosos grupos que practican el teatro de modo informal y ocasional. Y cuyo interés no es el de capacitarse para llegar a constituir un grupo teatral propiamente tal.

Se trata de integrantes de agrupaciones sociales o comunitarias emergentes (comité de salud, de vivienda, de cesantes, talleres productivos-artesanales, de formación de mujeres de jóvenes, etc.), que han comenzado a usar el teatro bajo dos formas. Como momento de recreación y comunicación interna o como instrumento educativo en programas o actividades de capacitación.

(14) Alumnos del Taller 666, El Telón, El Riel, entre otros.

Tanto participantes como animadores de tales experiencias, realizadas entre los años 81 y 82, reconocen en el teatro un instrumento útil para:

- estimular el conocimiento mutuo, de un modo más personalizado, espontáneo y directo, lo que permite profundizar lazos de unión y de cooperación y fortalecer el compromiso y la participación al interior de las organizaciones.
- objetivar y compartir problemas cotidianos vividos por los integrantes de las organizaciones, permitiendo discutirlos analizarlos críticamente y buscar soluciones alternativas.
- despertar la capacidad de observación y de investigación acerca de la realidad circundante, permitiendo formarse un juicio u opinión crítica sobre la misma.
- evaluar los resultados de un trabajo o actividad de capacitación, tanto en términos temáticos como de dinámica grupal (15).

Estas experiencias, si bien permanecen al interior de una agrupación o colectividad específica, están indicando un uso alternativo del lenguaje teatral en sectores populares, al menos en Chile hoy. De ellas han salido producciones que han sido mostradas hacia el exterior de la agrupación con buena receptividad. Cuando ha sido así, la motivación de algunos grupos se ha reforzado en cuanto a seguir comunicando sus experiencias a través del teatro. Incluso se han organizado instancias especiales --como festivales-- para dar a conocer este tipo de producción a un público más amplio (16).

(15) Véase al respecto los materiales de discusión del Programa de Educación Popular de ECO (Santiago, mayo-noviembre 1981).

(16) Es el caso, por ejemplo, del "Encuentro de Salud y Expresión Popular" (1981, zona oeste) o de los festivales anuales de teatro de la Coordinadora Juvenil Santa Rosa (1980 en adelante, Zona Sur).

Así, al año 82, es posible diferenciar 4 tipos de grupos teatrales en el ámbito poblacional:

- grupos teatrales formalmente constituidos y que cuentan con una cierta trayectoria y experiencia acumulada.
- Grupos teatrales juveniles en formación, cuyo referente comienza a ser la actividad de los primeros.
- Grupos informales cuyo objetivo no es hacer teatro, pero que lo utilizan ocasionalmente para comunicarse entre sí o con su entorno (comunidad de origen, otras agrupaciones afines).
- Grupos que utilizan el teatro como instrumento de apoyo o procesos de aprendizaje o de capacitación.

2. Ocasiones y espacios de representación teatral.

Esta variedad de grupos ha repercutido en la ampliación y diversificación de los espacios e instancias de representación teatral. Ya no sólo se hace o se presencia teatro en fechas muy determinadas, y en espacios más o menos acotados como salones de actos parroquiales o comunitarios. Cualquier pieza o patio puede ser adecuado. Y en ocasiones tan diversas como paseos, convivencias, celebraciones, reuniones, misas, cursos o jornadas de capacitación. Asimismo el tipo de festival se ha enriquecido: los hay "internos" a una o varias organizaciones y los hay públicos; en torno a una temática determinada (como es el caso de la salud) o de tema "libre". Incluso han existido algunos en torno a un género: como el del sketch organizado por grupos juveniles de una zona. Otros grupos teatrales, todavía en forma tímida y ocasional, se han aventurado a ocupar la calle como escenario natural para sus representaciones (17).

(17) Cuestión que, durante el 81, ha comenzado a realizarse por parte de grupos profesionales. El Taller Urbano Contemporáneo es el de mayor trayectoria.

3. Nueva síntesis expresivas e ideológicas

El aparecimiento de estas nuevas dinámicas de quehacer teatral ha ido progresivamente dejando atrás, los conflictos y desinteligencias que dividían a los grupos poblacionales en el período anterior. Se tienden a diluir y a formar nuevas síntesis en las 4 funciones conferidas al teatro (recreación, desarrollo "estético", educación política y religiosa) que se vehiculizaban a través de formatos expresivos más o menos rígidos asociados, a su vez, a visiones de mundo incompatibles y en disputa.

En primer lugar la función recreativa se asume ahora como legítima en el quehacer teatral cualquiera sea su práctica, que no está vinculada a personas despreocupadas por la realidad social ni por su modificación en favor de los sectores populares; que tampoco esta función tiene que expresarse a través de un único género teatral: el sketch o juguete cómico. La función recreativa tiende a verse como una necesidad vital, tanto de actores como de los públicos, que tiene que ver con una actitud positiva de soltura, de juego, de creatividad expresado tanto en las relaciones vividas al interior del colectivo social o teatral, como eventualmente en su producción escénica.

En esta última se ha visto perfectamente compatible el abordar temáticas de indudable significación social o política con puestas en escena en que prima un desarrollo ágil, liviano e imaginativo, en las que se ocupan con propiedad recursos expresivos como el canto, la expresión corporal, el baile y el humor.

Puede citarse aquí el caso de un grupo de la zona sur que en breves 15 minutos, traza un recorrido crítico por la historia de la organización popular de su sector bajo el autoritarismo. Un narrador, tres actores con la cara pintada de rojo que miman lo adelantado por el narrador ayudándose de letreros y leyendas, bastan para este fin. Este es un tipo de obra que puede prestarse para discusiones con el público y para darse en todo tipo de espacio, incluyendo la calle.

Otro ejemplo puede ser el del grupo "La Excavación" (Zona Norte). En su creación colectiva "Esto de jugar a la vida" enfrentan una amplia gama de problemas vividos en su población: el sometimiento de la mujer y los hijos a la autoridad arbitraria del marido, el sometimiento de éste a condiciones inhumanas de trabajo en la fábrica, la corrupción económica y moral de los empresarios, la discriminación de la familia popular en los servicios de salud, la drogadicción y la prostitución juvenil. Todo ello a través de escenas breves, con diálogo precisos, elementos escenográficos y de vestuario sólo indicativos y supliendo la economía de recursos y de parlamentos con una gran fluidez de gestualidad, movimientos y expresión corporal. La escena de la fábrica, por ejemplo, es sólo mimada.

Ya dentro de un género humorístico, algunos grupos han superado el esquema del viejo sketch, con sus típicos chistes verbales, peripecias de equivocaciones y también con sus alusiones marginales a la coyuntura social y política. En un estilo que recuerdan los montajes lúdicos de Aleph o a la expresividad irreverente y desprejuiciada de las representaciones estudiantil-universitarias del período 77-80, se encuentra la creación del grupo Siempre Libre (Zona Oeste), dedicada al tema de los ídolos juveniles en su versión actual: los "trust" místico-empresariales. Tema, en que también se ha inspirado un actor aficionado para crear un personaje que comenta la actualidad nacional desde una perspectiva tan satírica como heterodoxa: un "krishna" marginal de población.

Por la originalidad del tema y la autenticidad de su expresión escénica habría que mencionar también al grupo Cashillahueñe (Zona Norte) y su sketch: "El fantasma de la creatividad". La anécdota sirve para ilustrar el momento que vivía la organización cultural a la que pertenece. A una reunión ordinaria de la misma ha llegado sólo una persona que espera largo rato sin que aparezcan sus compañeros. Se pregunta qué hacer, si irse o seguir esperando. Ni lo uno ni lo otro parecen una buena solución. En esto aparece el Fantasma de la Creatividad quién lo interpela: "Esperar siempre a los demás, paraliza. No importa que haya uno, dos o unos pocos para realizar una labor que se cree válida. Si es así, hay que asumirla de todas maneras. Lo importante es que adapte a las condiciones reales existentes."

"Por eso no hay que plantearse grandes metas, logrables en un hipotético futuro, sino las que son capaces de cumplirse aquí y ahora. La falta de medios, de recursos, de gente, de receptividad se suple con imaginación...con creatividad". Aparece otro compañero, tan desanimado como el primero ante la falta de asistentes a la reunión. El primero lo convence para realizarla de todas maneras y sacar de ella un principio de acción común. Se deciden a montar un sketch sobre la experiencia que han vivido recién, y mostrarla a cuantos puedan. Así, teatro y realidad terminan por fundirse.

Mensaje algo ingenuo tal vez, pero positivo para unos colectivos de adolescentes que, a la fecha, soñaban con derrocar a la dictadura con las puras ganas...

En segundo lugar, la preocupación por otorgar mayor cuidado en la selección de las obras y a la preparación de la puesta en escena ha sido reabsorbida por los grupos que han optado por el teatro como su principal actividad dentro de la población, entendiéndose que ello representa un aporte a la vida interna de la misma y un elemento que los diferencia de las prácticas informales de teatro (también el público ha empezado a ponerse más exigente). Pero esta opción ha comenzado a entenderse de un modo algo distinto que en el pasado. No significa adoptar unas temáticas, recursos expresivos o un estilo de actuación alejados de la experiencia y vivencias del grupo o de su expresividad natural. Al contrario, algunos de estos grupos muestran más selectividad en el tipo de textos dramáticos a montar y mayor audacia para adaptarlos con libertad tomando en cuenta tanto sus posibilidades interpretativas como lo que juzgan son los problemas del momento dentro de la población. De esta manera, muchos grupos de cierta trayectoria incursionan también en la creación original. En ellas es visible por ejemplo, el esfuerzo por representar con menos estereotipos y mayor fidelidad las situaciones y personajes que extraen de su realidad. Hay casos en que este esfuerzo se ve apoyado por métodos de observación, de documentación e investigación. Aquí cabe mencionar especialmente a los grupos Engranaje (Zona Oriente) y El Refugio (Zona Oeste). El primero, integrado por trabajadores y cesantes de Lo Hermida, se ha especializado por años en seleccionar temáticas y personajes de entre sectores específicos de la población. Por ejemplo: el conflicto entre la dirección del colegio y un grupo de estudiantes secundarios y, últimamente, las condiciones de vida y de trabajo de los choferes de micro.

Acá todo el trabajo se dirige a reconstruir sintéticamente la situación real escogida y a interpretar lo más fielmente posible los caracteres motrices, gestuales y de expresión verbal de sus protagonistas.

El método seguido es una adaptación del formalizado por el Taller de Investigación Teatral (T.I.T.) en su primer montaje(18) y transferido al grupo poblacional por un monitor, un ex-actor de esa compañía (19).

Sin recurrir a un método tan exhaustivo, El Refugio ha puesto en escena 4 testimonios, recogidos en base a entrevistas de gente de su población. Todos de hondo dramatismo: el de la mujer de un detenido-desaparecido; el de un adolescente, cuyo único interés es el fútbol, y convertido casualmente en asesino de su padre, el de un homosexual que se prostituye en el "barrio alto" y el de varias mujeres que han tenido que abortar. Acá, a diferencia del primer grupo, el esfuerzo de actuación es más sencillo. Los actores narran frente al público el testimonio recogido respetando la sintaxis y el vocabulario originales. Lo que pudiera ser un espectáculo monótono o apagado es desmentido por una brillante puesta en escena. De una parte, un conjunto folklórico abre la representación y enlaza cada testimonio con canciones y temas instrumentales al parecer originales. De otra, los actores en romería circulan por todo el espacio escénico, y deteniéndose cada tanto para que uno de ellos narre su testimonio.

El espectáculo asume así un fuerte carácter ritual, que recuerda al efectuado con ocasión de Semana Santa (Vía Crucis). Asimismo, el enfoque de la obra, transmitida a través del canto y la recitación, recoge el motivo católico del pueblo como peregrino de esta vida, vida marcada por el dolor y el sufrimiento. Con todo, el espectáculo no resume resignación. Al contrario, provoca un sentimiento de comprensión y solidaridad hacia unos seres que cotidianamente negamos e invita a revisar nuestra actitud y concepciones acerca de los motivos de su sufrimiento, todos considerados "tabú" en el marco del orden social y cultural vigente.

(18) "Los Payasos de la Esperanza". Véase al respecto el testimonio preparado por CENECA, documento de trabajo Nº 4, 1980.

(19) Ultimamente CENECA ha publicado un texto que resume y sistematiza esta experiencia. Véase José Luis Olivari: "Investigación-Montaje: un camino en teatro popular", documento de trabajo, mimeo, diciembre 1982.

Esta obra ha sido representada en numerosas ocasiones, incluyendo misas y liturgias.

En tercer lugar, se está dando una paulatina reconceptualización empírica de la función educativa, sea religiosa, sea política.

De un lado, la educación resulta una necesidad que puede aplicarse a una vasta gama de problemáticas, todas de interés para el sujeto popular en la medida que surgen de su realidad cotidiana. De otro lado, que en cualquiera de estas es posible rescatar un punto de interrogación y de cuestionamiento hacia la organización social, política o cultura vigente. Y por último, que la función educativa va más allá de introducir insistentemente unos contenidos de "verdad", elaborados por una elite especializada sobre una "masa" que supuestamente los desconoce. Que tiene que ver con el fomento a una actitud vital de observación y de reflexión crítica, de transformación de las propias percepciones y conductas habituales de acuerdo a la experiencia y saber acumulado de todos los interesados. De allí, por ejemplo, que se comiencen a realizar foros y reflexiones colectivas luego de la representación o a montar obras abiertas --sin desenlace--, precisamente para estimular la participación del público en su resolución. Volveremos sobre esto más adelante.

Para terminar, los cambios en la coyuntura política, las revisiones ideológicas que ésta da lugar en determinados ámbitos de la izquierda así como los avances de un compromiso cristiano de inspiración "liberadora" en la base popular, han ido borrando diferencias entre ambos sectores. De hecho en muchos grupos coexisten creyentes y no creyentes. Y su producción teatral porta una visión de mundo que refunde y amplía hacia nuevas problemáticas, valores cristianos con ideario democrático y socialista. Por ejemplo, el tema de la solidaridad, punto de encuentro obligado entre ambas visiones de mundo en el Chile post-73, se ve extendido, en el caso de la obra recién comentada, hacia unos sectores que uno u otro discurso habría negado tradicionalmente. También está el caso de otro grupo teatral, perteneciente a una comunidad cristiana de base, que introduce en la misa dominical el tema de la cesantía y de la organización sindical. Así como otros tantos grupos y obras que comienzan a interrogarse abiertamente sobre la vi

gencia de postulados y prácticas democráticas al interior de las organizaciones políticas o sociales populares, o incluso en las relaciones sociales (familiares, laborales, vecinales, etc.) de quienes se dicen "de izquierda" o "cristianas".

Con todo, todas estas son tendencias que responden a procesos de significación cualitativa antes que de presencia masiva. De hecho, muchos grupos teatrales así como su producción escénica no muestran los cambios recién esbozados.

4. Nota sobre la evolución del género de denuncia.

Lo anterior es particularmente visible en un tipo de producción teatral a que dan origen los grupos teatrales formales, especialmente en el caso de creaciones originales. Nos referimos al género de denuncia --tan recurrido en el período anterior.

Aquí se aprecian dos líneas divergentes. Una que tiende a problematizar un aspecto de la realidad social de los sectores populares (empleo, salario, salud, vivienda, educación) en la cual, más que denunciarlo a la autoridad para que ésta lo solucione, o para decir una vez más que las clases dominantes son "malas" y que los dominados sufrimos --todos los sabemos-- o exhortar a su aniquilamiento por medio del enrolamiento a una única organización de lucha, se trata de buscar o sugerir soluciones colectivas propias, por provisorias y parciales que sean. Ello se ha desarrollado de dos maneras. Presentando el conflicto, pero sin resolución para que en conjunto con el público se interroguen acerca de las causas del problema y de sus alternativas de superación posible o también sugiriendo una solución "ideal" de acuerdo a la opinión del colectivo teatral para luego confrontarla con la del público asistente. En ambos casos, la obra termina con un foro en el que se invita a los espectadores a expresar sus sentimientos, reflexiones y vivencias sobre el tema planteado en la obra. Una línea opuesta han seguido otros grupos. En ellos se muestra un conflicto generalmente global: la explotación, la injusticia, la represión, en el cual un personaje "modelo" convence rápidamente a los afecta-

dos a erradicarlo de raíz luchando en contra de los responsables y venciénolos. Pero comprobado está que así todo resulta bien sobre el escenario y que acabada la representación todo vuelve a su cauce normal, se ha introducido una innovación. La exhortación verbal hacia el público-sarcástica o directamente agresiva --por no ser, en el fondo, como los personajes de ficción: "¡Qué van a hacer éstos, si son todos unos cobardes, míralos!"; o "¡Levántense mierda, despierten!". En este tipo de espectáculo se puede apreciar el desdoblamiento sobre la escena de toda una concepción política: el de la separación tajante entre la vanguardia lúcida (representada en la obra por un personaje y en la realidad por el colectivo teatral) y la "masa inconsciente", ya sea redimida al seguir al héroe (en la escena, otros personajes) o traidora por no hacerlo (el público).

Más allá de las agudas diferencias entre ambas modalidades existe una preocupación común. La necesidad de superar la manera denuncia para avanzar en la búsqueda de alternativas de superación al conflicto dramatizado con ayuda o participación del público. El problema es que esta transformación es todavía verbal, no teatral. Cuesta mostrar en escena procesos de cambios reales de conciencia o de conducta. En un caso, se opta conscientemente por diferirlo hacia la discusión posterior que se sostiene con el público. La representación aborda entonces sólo el problema --su diagnóstico-- o se le agrega una solución hipotéticamente ideal. Falta en este último esquema dramático una "imagen de tránsito" --como diría Boal(20). Esto es, visualizar en escena cómo pasamos de esta situación negativa actual a esa otra positiva futura.

Por otra parte, los foros no resultan una práctica todavía muy efectiva. Ello debido a la falta de hábito de los actores populares --tradicionalmente no organizados o de generaciones más jóvenes-- para expresarse públicamente, a la desconfianza o el temor, o a su propia auto-desvalorización como sujetos "pensantes". Generalmente ocurre que en los foros habla un pequeño número de personas (dirigentes sobre todo), mientras el resto se limita a escuchar o a interrogar a los actores sobre aspectos secundarios. Por ejemplo, su trayectoria como artistas aficionados. Falta acá preparar previa-

(20) Augusto boal: "Una experiencia de teatro popular en el Perú" en Teatro del oprimido, Tomo 1 : Teoría y práctica: Editorial Nueva Imagen. México, 1980.

mente un ambiente propicio para la discusión, ya sea anunciando el tipo de obra que se va a representar, motivando al público a requerir más información sobre el tema tratado, o introduciendo durante la representación técnicas sencillas que relajen al público y faciliten su participación.

El segundo caso es patético por su ineficacia. De una parte, este tipo de representación es casi clandestina, el que asiste un número pequeño de espectadores, todos conocidos del grupo teatral (amistades, familiares, compañeros de organización). Como el mensaje de la obra no se dirige en verdad a ellos, se pierde la razón de ser del efecto de "shock" que se quiere producir en los espectadores. Pues el escaso público comparte de antemano la misma visión del colectivo teatral. De allí, que no se produzca ninguna reacción transformadora, salvo el aplauso final. El mensaje teatral no hace sino reforzar un consenso previamente existente.

El héroe no es usualmente el personaje que sufre con igual intensidad o recurrencia el hecho denunciado. Es un agente externo al grupo oprimido. O si lo es, se encuentra separado de éste por una "conciencia" privilegiada, superior acerca de la dominación y decómo superarla. Enseguida, para esta concepción, la "conciencia" respecto de las propias necesidades y cambiancias así como la voluntad de satisfacerlas resultan un problema de discurso. En estas obras el principio de cambio está dado por el convencimiento que provocan en los demás las palabras del héroe. Las palabras ya sea por su coherencia o por su tono enfático y decidido, convocan, apelan, movilizan... y triunfan. No son tampoco el producto de una elaboración colectiva entre el héroe y sus iguales. Resultan el fruto de una "iluminación" individual repentina, súbita, ya sea espontánea, ya sea adquirida --no se sabe cómo-- de otra parte. Finalmente, comunicar esta "conciencia-discurso", hacerla extensiva a un grupo o a una colectividad no significa otra cosa que la exhortación imperativa, autoritaria, agresiva. "O estás conmigo o con tra mí" pareciera decir el héroe. Asimismo el colectivo teatral ejercita su vocación concientizadora a través de la agresión calculada para provocar en el público el efecto vivido por los personajes de ficción. Y el público responde con el mismo ardor. Terminada la representación aplaude a rabiar... y se marcha a casa.

Pero, de otra parte, aún suponiendo que este tipo de obra se destine a un público amplio y heterogéneo, con diversos niveles de conciencia social o política, el problema no se soluciona. Esto es, mostrar procesos de transformación en el escenario para estimular los de la platea. Pues si bien estos se ven afirmados doblemente en el curso de la representación teatral, siguen expresándose verbalmente: la exhortación del héroe al resto de los personajes y luego la del grupo teatral a los espectadores. Como imagen de realidad resulta inverosímil, pues nadie cambia como efecto de palabras sino a través de una experiencia vital. Como recurso "concientizador", ineficaz. O lo que es peor de un dudoso carácter político. Lo que se muestra en escena en un mero acto de sometimiento del sujeto popular a un nuevo autoritario.

Al menos en el primer caso se es más honesto y consecuente: se deja fuera del escenario lo que resulta difícil de representar, porque su concreción en la realidad también lo es. Por este camino, sin embargo, se puede avanzar todavía más. Mediante técnicas adecuadas, como las propuestas por Boal en su "teatro del oprimido", puede estimularse al público para que "actúe" en vez de verbalizar las alternativas de acción que sugieran una vez acabada la representación (21).

5. Hacia nuevas funciones sociales y culturales del teatro.

Las prácticas teatrales surgidas en este último período parecen apuntar a satisfacer ciertas funciones sociales y culturales que, aunque embrionarias y parciales, resultan significativas por su aporte tanto al desarrollo de los sectores populares como al de esta expresión artística. Funciones que amplían las fomentadas históricamente por iglesias y organizaciones sociales o políticas populares y que renuevan las concepciones y métodos tradicionales de hacer teatro.

Estas funciones pueden entenderse como facilitadoras de los siguientes procesos:

(21) Véase la modalidad de "teatro-foro" sistematizada por Boal. "Teatro del oprimido" op.cit.

- a) Desarrollo personal, grupal y organizacional.

El hecho de integrar un colectivo teatral estable o de preparar esporádicamente un espectáculo teatral por parte de grupos informales, permite vivir una experiencia de participación colectiva nada despreciable si se toma en cuenta la aguda atomización y aislamiento del sujeto popular. Esto es, una experiencia en la que se promueve la creación o el refuerzo de vínculos, de lealtades y solidaridades entre sus miembros, el conocimiento y el apoyo mutuo, fomentando con ello la cohesión grupal. También permite expresar y confrontar opiniones, proyectos y aspiraciones de vida (personales y colectivos); proponer, implementar, evaluar tareas que comprometan al colectivo; tomar decisiones y generar liderazgos en conjunto, etc. Se enriquece con ello la vida interna de las organizaciones populares o se le ayuda a proyectarlas con un signo positivo hacia su comunidad de origen (barrio, clase, generación, etc.)(22).

Esta dimensión de la actividad teatral parece ser una de las más demandadas por las agrupaciones integradas por sectores nuevos, como jóvenes, mujeres o "marginales" que carecen de experiencia en la formación de hábitos y de instancias de participación democrática (23).

- b) Educación popular

Tanto a través de dramatizaciones realizadas por diferentes grupos de aprendizaje o programas de capacitación, como de ciertas obras colectivas creadas por grupos de teatro formales, el teatro comienza a usarse como herramienta pedagógica en un sentido "liberador". Esto es, que se proponen que el grupo mismo o eventualmente el público convocado (comunidad, agrupación)

(22) Véase, por ejemplo: Informe de Jornada de Teatro: Santiago, ACE Julio-Octubre 1982; pág. 8 y Encuentro Interzonal de Teatro Poblacional : itinerario de una experiencia Santiago, CENECA, Diciembre 1981, pág. 19.

(23) Véase documentos ECO/ACE sobre realidad juvenil, preparados por Irene Agurto y Gonzalo de la Maza

problematic y reflexione colectivamente sobre un aspecto de su realidad e intente superarlo iniciando un curso de acción transformadora de acuerdo a sus posibilidades actuales, a sus recursos y creatividad propios (24)

c) Comunicación Popular

Imposibilitados de tener acceso a la producción o al consumo de medios de comunicación indirectos y masivos más afines -- virtualmente monopolizados por las fuerzas políticas y económicas de apoyo al régimen autoritario-- o empeñados en contrarrestar en algo sus orientaciones, algunos grupos populares comienzan a usar el teatro como un medio vivo de comunicación a escala "micro-social" (sectorial, territorial, organizacional, etc.)(25). Esto es, un medio que permite dar a conocer y confrontar informaciones, reflexiones y opiniones sobre problemas de la realidad popular, local o nacional(26).

d) Emancipación cultural

Finalmente, el teatro se está esbozando también en una función de rescate y proyección del lenguaje, modos de expresión, de trabajo, de vida, "visiones de mundo", y personajes pertenecientes a diversos sectores que conforman el mundo popular. Contribuyendo así a reconstituir, de un modo más amplio y di-

(24) Véase, por ejemplo, el capítulo dedicado a la dramatización en los materiales del Programa de Educación Popular de ECO.

(25) Este mismo fenómeno, a un nivel mayor más desarrollado se observa en el caso de la prensa.

(26) Véase al respecto el Boletín N°4 del Servicio de Documentación Comunicación y Solidaridad : "El teatro y la dramatización: instrumentos de comunicación popular, Santiago, abril 1982.

verso, una identidad social fragmentada y distorsionada permanentemente por el uniformador sistema cultural de masas prevalesciente. Esta tarea resulta clave para estimular un sentimiento de auto-valoración del sujeto popular, como protagonista de una historia, de un saber, de una experiencia vital que le es propia, que al ser rescatadas mediante el teatro o cualquier disciplina artística, científica ó comunicacional, entran en confrontación crítica con aquellas otras "oficiales" proveídas por dicho sistema cultural dominante. (En el cual no dejan de participar necesariamente aparatos "privados" y "no-oficialistas" como iglesias y partidos políticos). Esta función resulta clave para contribuir a que el sujeto popular se asuma como un actor político independiente y significativo. Pues la acción política es siempre doble: superación o cambio de la organización social vigente, actualizada por el Estado y sus distintos aparatos, así como superación y cambio de los discursos y concepciones mediante los cuales cada aparato de poder (familia, escuela, sistema urbano, medios de comunicación y recreación masiva, etc.), interpela al sujeto popular en la dirección de su sometimiento, obediencia o consenso pasivo.

Con todo se trata de procesos embrionarios que no han recibido intencionamiento explícito, ni menos sistematización. Por lo mismo, escasos grupos teatrales y organizaciones de base están en condiciones de orientar y evaluar concientemente su acción de acuerdo a estos elementos. Lo corriente es encontrar experiencias y grupos que satisfacen de hecho algunas de estas funciones, pero la ausencia de sistematización y evaluación hace que no se retomen o profundizen en la experiencia siguiente. También ocurre que el énfasis del grupo recae sobre una sola de estas funciones sin asumir las restantes. No se capta que cada una de aquellas, si bien tienen validez por sí misma, en conjunto forman a su vez un proceso continuo e integrado. En otras palabras que conforman un proyecto de producción y difusión teatral que recoge las exigencias de renovación del quehacer artístico de acuerdo a los nuevos desafíos políticos del período. Volveremos más adelante sobre este punto.

6. Recapitulación y conclusiones:
Expresión teatral y proceso de
renovación de identidad popular

Entre los años 80 y 82 se aprecia una notable transformación de la práctica teatral poblacional, tanto en términos cuantitativos como cualitativos. Los grupos y experiencias aumentan y se diversifican, aportando cada cual nuevos hallazgos en las distintas esferas comprendidas en la organización y expresión teatral de base.s

En primer lugar, cabe mencionar un efecto significativo de democratización de la práctica teatral, por cuanto se amplía la capacidad de los sectores poblacionales para realizar y recibir el hecho teatral en diversos espacios y ocasiones de su vida comunitaria. Se descubre con ello que el teatro:

- puede ser realizado (creado no sólo difundido a través de una puesta en escena) por cualquier tipo de grupo o colectivo de base importando poco su calificación educativa o su conocimiento previo de esta disciplina artística. Basta para ello una mínima asesoría o capacitación. Hacer teatro en la población ha dejado de ser patrimonio de grupos formales o de círculos informales en los que primaba un líder con mayores conocimientos y destrezas artísticas.
- puede efectuarse en cualquier espacio, no sólo en la versión "popular" de la sala profesional (salón parroquial normalmente), o en el escenario "solidario" (por lo general, al aire libre). Cualquier sitio puede ser adaptado para este fin, con tal que asegure comodidad para actores y espectadores.
- puede efectuarse en diversas instancias u ocasiones de la vida comunitaria. Esto es en la que la comunidad poblacional se congrega y reúne no necesariamente como "público teatral", sino como lo que es cotidianamente:

asistentes a una misa, miembros de un club o agrupación vecinal, alumnos de un taller de capacitación, etc.

- puede efectuarse ante cualquier tipo de público, no sólo ante los adultos, los ya organizados o comprometidos con una determinada opción política o ideológica, o ante aquellos que tienen hábitos como "espectadores teatrales".

A través de varias experiencias en las cuales estos elementos han estado de algún modo presentes, se aprecia que el teatro ha comenzado a acercarse más a la vida cotidiana de los sectores poblacionales, pudiendo insertarse con creatividad en lo que es la cultura propia del barrio. Democratizado como lenguaje expresivo y como medio de comunicación, se demuestra que el teatro posibilita a muchos ser sus productores o destinatarios, en tan diversas como habituales ocasiones y espacios por las que transcurre la vida colectiva y de acuerdo a los diferentes requerimientos que esta última puede demandar.

En segundo lugar, se ha producido una ampliación de los recursos expresivos-escénicos del teatro, y una diversificación de géneros y de temáticas:

- los recursos que comienzan a ser usados tienen que ver sobre todo con los de la actuación: la expresividad del actor ha crecido en términos de incorporar la música, el canto, la danza, la mímica y otras vías de comunicación no-verbal (corporal). Con ello la agilidad de la puesta en escena ha ganado. Lo mismo que, la atención del público. Menos desarrollados son los recursos que necesitan mayor tecnología como luces, escenografía. Estas prácticamente no existen.
- los géneros a través de los cuales los grupos poblacionales presentan sus vivencias son cada vez menos rígidos. Mezclan todo tipo de situaciones, y tratadas de una manera libre: dramáticas, trágicas, satíricas. Se rompe la correspondencia entre cierta función del espectáculo (recreativo, educativo, político) con un género determinado. Lo usual es que las tres funciones estén contenidas en una misma representación.

-- una similar ampliación ocurre con las temáticas plan- teadas en las obras. Cada vez más se cae en la cuenta que no existe una temática privilegiada para el sector popular. Cualquiera que refleje preocupaciones reales y sentidas, en cualquier aspecto de la realidad popular, es usualmente bien acogida. Con ello la concepción misma de "realidad popular" se vé complejizada. Ya no sólo se observan conflictos que afecten a su situación estrictamente material de vida, o en las relaciones éstas últimas con determinadas estructuras macro-sociales (el Estado, la economía), sino también se presentan situaciones en que se rescata la manera particular en que éstas u otras condiciones afectan la "subjetividad" personal o colectiva del sector popular. También se observa en muchas temáticas puestas en escena, que se rompe la escisión entre problemas "públicos" y "privados". En cualquiera que sea el problema seleccionado para un montaje, cabe la posibilidad de visuarizar si refuerza la opresión o la subordinación del sujeto popular o si abre perspectivas de liberación. Más importante entonces que la temática, es su forma de abordarlo, de manera que conduzca a la reflexión o la proposición ya sea de concepciones o de conductas de cambio.

Con estos elementos se relativizan bastante las aproximaciones tradicionales respecto de lo que deb ser un teatro popular. Mejor dicho, de acuerdo a qué canon estético resulta apropiado y útil comunicar una experiencia de vida del sujeto popular. Estos años han producido, en cambio, una gran libertad expresiva en términos tanto escénicos, dramáticos como temáticos. Los recursos escénicos empleados, los géneros y modos de estructuración dramática así como las temáticas variarán de acuerdo a la experiencia, la creatividad, la expresividad y sensibilidad propias de sus realizadores y sus destinatarios, y de acuerdo a los espacios y ocasiones en que ambos se encuentran. Variarán, en fin, de acuerdo a la cultura local en la que ambas se reconocen. Así la experiencia poblacional des- miente de hecho que se cumpla una función favorecedora de un proceso o perspectiva de transformación a través de un modelo único de expresión dramático-escénica que informa de unas temáticas recurrentes.

En tercer lugar, se comienza a descubrir que favorecen una perspectiva de transformación de los sectores populares a través del teatro, tiene que ver, más que con un determinado producto artístico acabado, con los procesos que favorece tanto al interior de un grupo en el momento de su producción, como en la comunicación entre ese grupo con otros grupos (públicos) en el momento de su difusión. Se ha visto en estos años que la práctica teatral puede facilitar en productores y destinatarios:

- un ambiente relajado, suelto, lúdico a través del cual se da una buena oportunidad para que los participantes expresen sus experiencias y puntos de vista.
- una actitud de observación e indagación acerca de los conflictos que más afectan al sujeto popular, descubriendo sus causas, y proponiendo vías posibles de solución. Con ello, el teatro se observa como un instrumento de diagnóstico de la realidad de un sector poblacional en determinado momento.
- una actitud de reflexión crítica respecto de la propia forma de pensar o actuar del sujeto popular, permitiendo analizar cuánto hay en él de asimilación inconsciente de los patrones culturales dominantes y cuánto hay de esfuerzo o búsquedas de emancipación. En este sentido, el teatro puede también servir como instrumento para evaluar el papel de cada cual en la conservación o cambio de sus concepciones o situaciones de vida. Por este camino, algunas obras han llegado a cuestionar o a redimensionar "corpus" ideológicos cristalizados en la cultura popular, como ciertas versiones vulgarizadas o parciales de democracia, socialismo y cristianismo.
- un ambiente en el cual es posible no sólo debatir líneas posibles de superación a determinados problemas del sujeto popular, sino también simular cuál pueden ser sus resultados si es que son puestos en práctica en la realidad. Acá, el teatro se esboza como instrumento de ensayo de proposiciones de acción.

Estos procesos son los que dan contenido a lo que llamábamos "nuevas funciones" del teatro popular, pues intencionándolos y desarrollándolos pueden contribuir a que:

- se conforme un grupo de base de funcionamiento democrático y participativo y auto-regulado.
- se rescate la experiencia y saber acumulado de los integrantes del grupo para descubrir y analizar críticamente su realidad, identificar problemas y necesidades y proponer pistas mancomunadas de superación.
- se confronte esta experiencia grupal con la de otros miembros de la comunidad (públicos) para encontrar juntos una mejor identificación de los problemas y necesidades comunes, sus causas y soluciones posibles.
- se fomente, con todo ello, lazos más profundos de identidad al interior de los distintos sectores de la población, encontrando un lenguaje común a través del cual sea posible articular necesidades y aspiraciones comunes de vida más acá de aquéllas generalmente imputadas o manipuladas por los grupos y aparatos que detentan el poder.

Si se observa bien, este conjunto de hallazgos y transformaciones en la manera de hacer teatro prefiguraban, de modo consciente o no, varias ideas-fuerzas mediante las cuales algunas organizaciones populares comenzaron a revisar sus concepciones y prácticas políticas a la vuelta de los años 80. Rompiéndose así una relación instrumental entre teatro y política, puesto que, de hecho, una y otra actividad se quiere orientar bajo propósitos similares. Entre ellos cabe mencionar:

- al interior del mundo popular co-existe un único sujeto o clase que condense todas las aspiraciones y necesidades de transformación histórica. El mundo popular --y para qué decir el "poblacional"-- está conformado por un sujeto múltiple y heterogéneo, que manifiesta distintos intereses, necesidades y aspiraciones; pertenece a historias, tradiciones y culturas diversas, se mue

ve en estructuras de dominación y explotación específicas y diferenciadas. Todo lo cual supone no sólo respetar esa diversidad, sino partir de ella para iniciar procesos de cambio múltiples, cuya articulación programática, organizativa está por construirse.

-- La proposición e implementación de procesos de cambio no compete exclusivamente a un destacamento especial y privilegiado, que guarda relaciones de exterioridad con los sujetos populares concretos. Esto es, no son producto de una "vanguardia" profesional por lo demás, bastante fácil de controlar o hacer desaparecer en regímenes autoritarios. La propuesta e implementación de proyectos y estrategias de cambio es un proceso colectivo, de masas, en el que participan ojalá todos los interesados.

-- El proyecto de cambio no compromete aspectos parciales o privilegiados de la realidad popular que, una vez transformados automáticamente eliminarían a las restantes. La realidad de la opresión y la explotación es múltiple, compleja y diversa. Por tanto, las luchas por su erradicación lo mismo. Abarcan a un sinnúmero de aspectos y niveles presentes en la vida colectiva. El autoritarismo, por ejemplo, si se habla de un fenómeno o estructura política o la lógica de mercado, permean por igual un conjunto de relaciones y actores sociales no reducibles al ciudadano frente al Estado, o al trabajador frente a la empresa. Está presente en las relaciones familiares educativas, recreativas, comunicacionales, etc., y por tanto, comprometen a sujetos múltiples como mujeres, jóvenes, niños, pobladores, estudiantes, consumidores, etc.

-- La estrategia de cambio no sólo implica una acción de fuerza (presión, reivindicación, enfrentamiento) sobre el Estado, sino sobre un conjunto de aparatos de la "sociedad civil", en la cual la acción no es de fuerza, sino de creación de consensos (hegemonía). Este es el terreno y la importancia del trabajo cultural popular. Pues, tras cada aparato que gobierna la vida de los sectores populares, hay una concepción, un dis-

curso que lo orienta y significa socialmente. Por ejemplo, tras el centro de madres, fomentado desde el Estado organismos privados, hay una concepción determinada operando respecto de cuál es el rol de la mujer en su familia, en la comunidad local y en la sociedad nacional. Y así por delante. Identificar esos discursos, especialmente en su operación fáctica en el propio sujeto popular, desmontarlos y al último tiempo levantar unos propios es también una tarea política.

-- No sólo se trata de elaborar discursos propios, alternativos a los dominantes, sino de crear las condiciones e instancias orgánicas, desde las cuales generar esos discursos. Esto es, un discurso democrático cae en el vacío sino es producido y comunicado en instancias democráticas y participativas de producción y comunicación.

-- Esas condiciones e instancias son posibles de crear desde hoy y no bajo un eventual cambio macro-social futuro. Pues, si no es así, nada ni nadie asegura que ese cambio se produzca o se oriente efectivamente en el sentido deseado.

A pesar de lo dicho, resulta exagerado afirmar que se está en presencia de un proyecto teatral alternativo, conforme a los esfuerzos paralelos por renovar las concepciones y prácticas políticas del movimiento popular. Ello porque el desarrollo de los grupos y experiencias comentados no alcanzan todavía ni la solidez y coherencia interna, ni el alcance masivo suficientes como para revertir las prácticas teatrales más tradicionales. Los hallazgos descubiertos son en general parciales o aislados, y de una significación más cualitativa que cuantitativa. Aunque en germen, la experiencia de los grupos no ha llevado a orientarla conscientemente de modo que:

-- la representación teatral se asuma menos como un "espectáculo" esporádico y cerrado, que un medio de intervención creativa y educativa de los espacios y ocasiones naturales de congregación o movilización de la comunidad poblacional.

- el proceso de producción y difusión de este tipo de "obra" fomenta, tanto al interior del grupo como hacia los públicos, las cuatro funciones señaladas de manera sucesiva.

- se capte que la práctica teatral así concebida, resulta un aporte político relevante, en término de contribuir a ampliar y renovar las identidades sociales del mundo poblacional, a constituir nuevos sujetos colectivos de entre ese medio. Aporte que trasciende un mero momento coyuntural de la lucha anti-autoritaria, para esbozar una nueva forma de hacer política. En este caso, desde el teatro.

IV. BALANCE Y PERSPECTIVAS : NUEVOS
DESAFIOS DEL TEATRO POBLACIONAL

Debido a lo último señalado en el capítulo precedente y, sumado a que múltiples grupos no asumen las nuevas tendencias esbozadas, la práctica teatral poblacional adolece de una serie de contradicciones e insuficiencias. Su superación representa pues un desafío en los años venideros. Algunas de esas insuficiencias son:

1. La ausencia de democratización interna del grupo teatral, lo que impide que todos sus miembros aporten sus expectativas, dudas, críticas y sugerencias a la marcha del colectivo, asuman distintas responsabilidades y tomen parte activa en las decisiones del mismo. Se advierte en muchos grupos la existencia de roles rígidos y jerárquicos de funcionamiento : unos pocos mandan (generalmente el monitor o el director) y el resto obedece; algunas opiniones valen más que otras (acá las respaldadas en la "autoridad" del conocimiento, sea técnico-artístico o político) las decisiones son tomadas por una o muy pocas personas. A su vez, cuesta integrar nuevos miembros al grupo o socializar sus hallazgos y experiencia a otros que recién se forman. Todos estos problemas afectan la cohesión del grupo, su permanencia en el tiempo, su capacidad para crecer y multiplicarse y su posibilidad para adaptarse con flexibilidad y creatividad a los permanentes obstáculos que se les presentan. En consecuencia se asume poco que un grupo teatral puede y debe ser, como cualquier otro grupo de base, una escuela de participación y gestión democrática, centrada en el desarrollo de las capacidades y aspiraciones de todos sus miembros. Se asume poco, en fin, que un sujeto que se pretende portador de un proyecto de alternativo al autoritarismo se constituye empíricamente en instancias y prácticas que contienen desde el primer momento la direccionalidad de ese proyecto. Si no es así, el discurso democrático cae en el vacío. Resulta contradictoria e inoperante la acción de un grupo, cuyo mensaje teatral se quiere anti-autoritario, cuando su funcionamiento cotidiana-

no, sus relaciones internas e, incluso, su relación con el público lo desmiente.

Es improbable entonces que dicho teatro pueda cumplir una función educativa o "concientizadora" tanto para sus ejecutores como para sus espectadores.

2. La función educativa implícita en el quehacer de un grupo se ve bloqueada en ocasiones cuando las temáticas u obras seleccionadas no son reflexionadas, confrontadas y modificadas a la luz de la experiencia y el conocimiento acumulado de sus integrantes. Con ello no sólo se inhibe la expresividad del grupo, sino también la posibilidad que éste elabore y difunda una consciencia crítica respecto del aspecto de la realidad contenido en la teatralización y que pueda ser útil a su transformación. Es cierto que hay ya bastantes experiencias en que esto ya no sucede así, especialmente con la proliferación de la creación colectiva en el caso de grupos formales de teatro y de programas de educación popular que ocupan el teatro como instrumento de apoyo. Pero acá es frecuente encontrar otro problema. El proceso educativo vivido por el grupo no es suficiente o convenientemente difundido hacia la comunidad de origen, perdiéndose sus posibles efectos multiplicadores. Esto es, al proceso de educación no le sigue como paso lógico uno de comunicación popular.

3. La función comunicativa es una dimensión de la práctica teatral poblacional todavía poco explorada. Es frecuente encontrar acá dos problemas. En primer lugar, una comunicación disfuncional cuando las situaciones y personajes representados y, el lenguaje no sólo verbal sino escénico (gestual, corporal, luminotécnico, escenográfico, etc.) no se corresponde con el universo cultural de los espectadores. Si ello ocurre, es generalmente porque ese universo tampoco ha sido recogido de entre los propios integrantes del grupo teatral (exceptuando, se entiende, el caso de grupos que no pertenecen al medio social y cultural de los receptores). Superado en gran medida este primer problema cuando el grupo ha realizado una creación propia, basada en el conocimiento, observación de su propia realidad, aún que-

da pendiente un segundo problema. El tipo de comunicación que se observa en variadas representaciones populares resulta bastante vertical y autoritario limitándose las posibilidades y ventajas que ofrece un medio vivo y "cara - a - cara" como lo es el teatro para fomentar un tipo de comunicación alternativa. Como lo sucedido en otros equipos de comunicación de base, a los grupos teatrales les cuesta verse a sí mismos no como emisores distantes sino "como alguien que convoca a otros a dialogar a través de su iniciativa" (27).

Falta valorar al receptor como sujeto activo y no como "consumidor pasivo de un mensaje para lo cual es preciso motivarlo, darle espacio de participación, aprender a escucharlo, y enseñarle a escuchar". También falta comprender que el mensaje es una obra cargada de significaciones (expresiva, informativas, etc.) y no un mero envoltorio casi decorativo de ciertos contenidos privilegiados. Por tanto, que es importante analizarla críticamente de acuerdo a las expectativas y necesidades del público destinatario. Todo ello conforma un proceso de comunicación horizontal que parte de la comunidad, de su realidad, historia, cultura y lenguaje, y que vuelve a ella sintetizada y elaborada por el grupo teatral.

4. Esta correa de transmisión -grupo-obra comunidad- está muchas veces cortada. No se sustenta en lazos profundos de identidad o mejor dicho en la voluntad real de incentivarlos no sólo a través de la elaboración del mensaje teatral sino también en la manera de difundirlo y usarlo como instrumento de animación más permanente al interior de la comunidad.

Si bien la mayoría de los grupos poblacionales que hacen teatro expresan un compromiso con el sector social y territorial al que pertenecen y aspiran a aportar a los esfuerzos por superar su situación de subordinación,

(27) Véase por ejemplo, el informe "Una asesoría en comunicación poblacional: el desarrollo del equipo de comunicación es Casazul de Talcahuano", mecanografiados. ECO, mayo 1982. A este texto corresponden las citas siguientes

pasividad y silenciamiento, este compromiso no se manifiesta integralmente en su práctica artística. Ha resultado difícil comprender que la propia comunidad o sector específico de origen (jóvenes/adultos; hombres/mujeres, trabajadores de diversas calificaciones e inserciones productivas) es la fuente y destino del trabajo creativo. Por lo tanto, que es de allí donde seleccionar las situaciones a representar; de allí extraer y elaborar un lenguaje expresivo y simbólico a utilizar en la escena; de allí aprender a convocar y difundir la representación de acuerdo a sus ritmos de vida, espacios y momentos de sociabilidad; de allí recoger la reflexión crítica hacia la labor y objetivos del colectivo teatral; de allí impulsar nuevas iniciativas de acción de acuerdo al debate y animación suscitado en o por la representación.

Pues, es en todo este conjunto de procesos involucrados en el quehacer teatral --antes, durante y después de la representación misma-- donde se juega la plena identificación entre las preocupaciones del grupo teatral y las aspiraciones y necesidades de la comunidad u organización a la que pertenece. Requisito indispensable a su vez, para promover un proceso emancipatorio.

En la dificultad de asumir así la labor del colectivo teatral se encuentran presentes al menos dos problemas. Por una parte, ocurre que la comunidad no se siente identificada con las preocupaciones del grupo con su manera de expresarlas, ni convocada a compartirlos y a buscar cursos de superación porque el grupo no ve en ella su principal interlocutor. Ello debido a que la desvaloriza de antemano como un sujeto actual o potencial de transformación social. Acá el grupo tiene por referente de su actividad a un reducido segmento de su entorno: el militante político (joven "en formación", o adulto "formado") o el (ex) trabajador sindicalizado. A este sujeto el grupo le habla, acoge sus problemas y refleja sus logros. Al resto de la comunidad no le queda más papel que escuchar e intentar transformar sus percepciones y quehacer de acuerdo a la imagen y semejanza de esos actores sociales. Este hecho se refleja en muchas obras poblacionales en donde chocan antiguas identidades sociales, cristalizadas histó

ricamente que el grupo tiende a reforzar, y otras nuevas, más amplias e integradoras que el grupo no se decide a incentivar. Como puede ser, por ejemplo, mientras a través de la obra teatral la identidad que resulta del hecho de ocupar y compartir un espacio o territorio común, con todo lo que ello significaba para los pobladores: una historia de lucha, frustraciones y logros para apropiarse defender y desarrollar ese territorio a pesar, e incluso, en contra, de las políticas urbanas de éste u otro régimen. Territorio e historia común habitado y protagonizado por un sujeto múltiple y heterogéneo, que experimenta por lo mismo, situaciones diversas y particulares de vida: tanto de opresión, como de resistencia y afanes de liberación en cada uno de los puntos en donde se enfrenta al poder institucionalizado, a los discursos y aparatos en que éste se apoya (familia, escuela, sistema urbano, sistema de salud, de recreación y comunicación de masas, etc.).

5. Si la representación teatral no asume estas preocupaciones difícilmente puede cumplir una función emancipatoria al interior del ámbito poblacional, pues tiende a reforzar lo que esos aparatos y discursos definen como deseable y legítimo para los sectores populares. Pero esta función no acaba acá. Y éste representa un desafío para los grupos y experiencias teatrales que ya se han encaminado a través de su creación en la dirección esbozada. Lograr una mayor identidad con su comunidad o sector social, generando en conjunto una visión de mundo propia y alternativa a la dominante, no es tan sólo un problema de selección de las temáticas y de los lenguajes escénicos adecuados, o de generar a través de la representación un espacio de diálogo y confrontación pública. Es necesario dar un nuevo paso, traduciendo la creatividad artística en creatividad social. Esto es, fomentando una vez acabada la representación, la materialización real de las iniciativas de liberación prefiguradas en la acción teatral o debatidas a propósito de ella. De esta manera las identidades recreadas continúan perfilándose y construyéndose no ya en el espacio acotado y artificial de la escena, sino en el espacio ancho y real de la población misma. Ello implica para el grupo teatral asumir un rol más permanente de animación comunitaria o sectorial, usando conscientemente la

producción teatral como instrumento de ensayo y experimentación de nuevos cursos de acción y donde el protagonista no es el héroe dramático, o por su intermedio el grupo teatral, sino el poblador mismo.

¿Qué ocurriría si una obra o un ciclo de ellas que presenta el problema de los jóvenes al interior de la familia o del aparato escolar puede transformarse, con las mediaciones necesarias, en un contenido posible de acción para un grupo u organización juvenil?

¿O si a partir de una animación teatral, la comunidad poblacional decide enfrentar juntos una redada policial, la próxima movilización política, o la solución del problema de la falta de un local comunitario donde reunirse a través de la auto-construcción? En fin, ejemplos como éstos pueden haber muchos. Falta en cambio concretizarlas.

6. Un factor de fuerte incidencia en todos estos problemas y en su posible superación, recae sobre el rol, concepciones y métodos de trabajo del monitor teatral de base. Hasta el momento, las funciones emergentes del teatro poblacional no han encontrado en el monitor --salvo pocas excepciones-- la persona que contribuya a facilitar su asunción como un proceso integrado e intencionado.

Esta última idea requiere, tal vez, mayor explicitación:

¿Por qué integrado? Porque cada una de estas funciones pueden ser entendidas como pasos u objetivos operacionales a cumplir en cada experiencia teatral. De tal modo que:

- la conformación de un estilo democrático de gestión y educación grupal sea la base orgánica del trabajo teatral.
- la experiencia vital de los integrantes del grupo, en tanto miembros de una organización, de la comu-

unidad local o de la sociedad nacional, que enfrenta diversos problemas y contradicciones que inhiben su desarrollo, sea el "contenido" base de la dramatización a crear.

-- el lenguaje, los símbolos, los conceptos, la expresividad natural de los integrantes del grupo --liberada de sus condicionamientos e inhibiciones--, sea el material escénico a elaborar en el montaje.

-- los espacios y ocasiones propios de la comunidad sea el ámbito natural de la representación teatral, como ámbito en el cual la propuesta del grupo es re-elaborada de acuerdo a las experiencias y opiniones de los destinatarios.

-- la animación social conseguida a través de esta forma de hacer teatro, se dirija a establecer una relación entre las experiencias y problemas planteadas por el grupo y re-elaborados por los destinatarios, con las condiciones de dominación que los determinan. Y concluya, de acuerdo a ello, con el debate o ensayo de posibles superaciones a dichos problemas, a través de una labor más permanente de formación en el sector destinatario.

¿Por qué intencionado?

Porque desarrollar experiencias teatrales de esta naturaleza requiere, como es obvio, de una conducción conciente del grupo o del monitor hacia el mejor logro de estos objetivos. Lo que implica, a su vez, el estudio, creación y manejo de distintas metodologías de trabajo (multi-disciplinarias) que posibiliten ese logro.

Volviendo más atrás, lo corriente no es encontrar monitores que enfoquen su labor de la manera recién expuesta. Por el contrario, el monitor, "sea

agente externo" o no al grupo, sigue viéndose a sí mismo como un instructor de determinadas destrezas técnicas, reducida a la mera puesta en escena y escritura de un guión, dramático; o también, como un agente de adoctrinamiento político-ideológico del grupo y "censor" de sus montajes.

En ambos casos, uno derivado del modo de producción teatral profesional y del otro ya clásico "agit-prop", el acento recae sobre el producto teatral. No reparan, en cambio, en el proceso de producción y difusión de la obra: en lo que éste como tal aporta al cambio de percepciones y conductas habituales en el grupo, los públicos y a la organización o comunidad a los que ambos pertenecen.

Lo anterior no es casualidad ni asunto de cualidades personales. Responde a una concepción respecto a lo que debe ser la producción teatral de base: un "espectáculo", esporádico o continuado que se trata de asemejar al modelo profesional, disimulando lo más posible la escasez de recursos materiales y capacidades "estéticas" de los oficiantes. Y mejor todavía, para no soslayar su "función" social, un espectáculo que afirme o confirme a través de un personaje o de la situación dramática entera una determinada "tesis" (o consigna) político-ideológica. No surgida de un debate colectivo alguno sino de la voluntad e información de una vanguardia especializada.

Se entiende que esta concepción implica a su vez, la determinación más o menos unívoca de ciertos contenidos y estilos de capacitación.

Los contenidos se restringen al montaje de una obra de acuerdo a los cánones más o menos convencionales que sean de la preferencia del monitor. Nuevos contenidos de capacitación no se asumen, como pueden ser: el desarrollo de la participación e integración del grupo, de su lenguaje, expresividad y creatividad propias, la proposición de nuevas formas de

Activación de la actividad teatral

difusión de la actividad teatral en la comunidad, de motivación y convocación de esta última a las representaciones, la participación del público tanto en la recepción crítica de la obra, de la labor del grupo, como eventualmente en la obra misma, etc. Por otra parte, el estilo pedagógico empleado en la monitoría suele ser bastante "escolar", reproduciendo en la relación monitor-grupo de base tendencias autoritarias manipuladoras o de instrumentalización mutua (clientelismo)(28).

Aún cuando existan valiosas excepciones a esta concepción y métodos de la monitoría, sigue pendiente como desafío re-educar a los monitores existentes y formar otros nuevos, surgidos de las experiencias de base. Ello de acuerdo a la sistematización y a la conversión en metodologías eficaces de trabajo de lo que creemos ver como tendencias latentes de renovación del actual teatro poblacional.

(28) Lo anterior ha podido ser detectado en numerosos programas y manuales de capacitación o asesorías en terreno o promovidas formalmente por algunas instituciones de apoyo, o monitorías informales realizadas por egresados de las escuelas universitarias de teatro.

Véase las conclusiones del "Encuentro Interzonal de Teatro Poblacional", CENECA, 1982.

43