

CENECA

numero 95

TEATRO Y ANIMACION DE BASE EN CHILE

serie

ANIMACION SOCIO - CULTURAL

CENECA



TEATRO Y ANIMACION DE BASE EN CHILE

CARLOS OCHSENIUS

SANTIAGO-CHILE

JULIO 1987

COMUNICACION Y CULTURA PARA EL DESARROLLO

B87

1019

CENECA



El presente documento forma parte del libro "PRACTICA TEATRAL Y EXPRESION POPULAR EN EL SUR DE AMERICA LATINA: Argentina, Perú, Uruguay, Chile". Este libro en preparación, es editado por CENECA con el apoyo de WACC (World Association for Christian Communication).

JULIO 1987

SANTIAGO-CHILE

COMUNICACIÓN Y CULTURA PARA EL DESARROLLO

I N D I C E

	<u>Pág</u>
I. LA TEATRALIDAD DEL ORDEN AUTORITARIO	1
II. TEATRO AFICIONADO, TEATRO POPULAR, TEATRO DE BASE	6
III. ORGANIZACION SOCIAL DE BASE Y PRACTICA TEATRAL	11
1. Características y componentes de la práctica teatral de base	13
2. Gestación de un movimiento: avances y dificultades	16
3. Interrogantes y desafíos futuros	20
4. Anexo: Nota de prensa sobre Encuentro-Muestra de la Red de Teatro de Base-Sur de Chile.	25
IV. PRODUCCION Y RECEPCION TEATRAL DE BASE	28
1. La difícil dimensión cuantitativa de los grupos	28
2. Tipos de grupos	29
3. Revisando al grupo como categoría	31
4. Los Monitores	34
5. La producción teatral como instrumento de animación comunitaria	36
6. Evolución y tendencias de la producción teatral	41
6.1. 1975-1980	42
6.2. 1980-1983	48
6.3. 1983-1986	58
V. TESTIMONIOS Y DOCUMENTOS	
1. Taller de teatro Comité Pro-Retorno de Exiliados (1982-83)	68
2. Proyecto de Teatro de Mujeres: Pobladoras y Empleadas de casa particular (1983-84)	77

	3. Experiencia de Teatro Mapuche: el grupo AD-MAPU (1981-86)	Pág 100
VI.	CORRESPONDENCIA E INFORMACION COMPLEMENTARIA (MONITORES)	120

I. LA TEATRALIDAD DEL ORDEN AUTORITARIO

Resulta difícil explicar el creciente interés que despierta la expresión teatral en los grupos de base que buscan reconstituir el tejido social popular. Si bien existen antecedentes históricos que señalan la existencia de movimientos teatrales de composición popular en el pasado, la situación actual es con mucho diferente. Por de pronto tan posible continuidad histórica está casi interrumpida especialmente para las generaciones jóvenes, componente esencial aunque no único del presente fenómeno.

Por otra parte, este interés ¿es tanto por el teatro mismo como opción "artística"? ¿O las características de sus códigos expresivos lo hacen especialmente funcional en situaciones de máxima reducción y bloqueo del "espacio público"? Condicionados a la disposición sobre capacidades organizativas, económicas y tecnológicas de las que los sectores populares están privados en la actualidad, y objeto de una estricta vigilancia represiva, los medios de comunicación masiva no pueden ofrecer una alternativa real para expresar las inquietudes, necesidades y visión de mundo del movimiento de base. Si ese es el caso del sistema de comunicación global, no lo es menos para los circuitos de funcionamiento micro-social. Hoy en Chile las oportunidades y contenidos de la mera interacción personal se encuentran fuertemente distorsionados por comportamientos como el miedo, la desconfianza, la autocensura, la inhibición, la obsecuencia, la

sumisión, la pasividad.

Siguiendo este último punto de vista, creo que no estaría tan desencaminada una posible interpretación acerca de la predilección del teatro como lenguaje expresivo popular en este período. Porque, ¿cuándo un integrante de organización o grupo de base parece decidirse o propone hacer teatro?

- Cuando la cesantía o el hastío de una vida social rigurosamente controlada, regala un tiempo libre que no se sabe en qué ocupar.
- Cuando se ha perdido el hábito pero no la necesidad de "hacer algo juntos", gregariamente, rescatando el gusto por la iniciativa y participación colectiva.
- Cuando sencillamente se necesita gritar, llorar, correr, saltar casi independientemente de todo contenido, pues éste yace sepultado tras capas de auto-censura y negación.
- Cuando se hace imprescindible relajar las tensiones cotidianas, soltar la imaginación, inventar y experimentar una vida distinta a la de "afuera". Una que nos dé la energía y fuerza suficientes para salir a enfrentarla nuevamente.
- Cuando queremos verificar si esos "otros" desconocidos que nos rodean en el barrio, el trabajo, la agrupación

también se conmueven con lo que a "nosotros" nos pasa, duele o anima.

- Cuando ningún medio de prensa o comunicación masiva parece atreverse a decir lo que muchos ya saben, algunos intuyen, el resto calla y otros prefieren no saber.
- Cuando se quiere revivir aquellas ocasiones en que la comunidad se encuentra alegremente a compartir comida, música, baile, juegos y relatos de "aquel tiempo" en que Dios no había confundido aún las lenguas

Con lo anterior, no pretendo agotar las motivaciones por las cuales de individuos aislados, pasamos en algún momento a unirnos a otros para hacer teatro. Tal vez he mencionado las menos explicitadas. Porque si de intereses consciente y colectivamente definidos se trata, los grupos de base llenan otra abultada lista. Ya lo veremos en las secciones siguientes.

Finalmente, me parece que no resulta arbitrario el uso del lenguaje teatral en un contexto cultural como el chileno, cargado de una dramaticidad cotidiana tal vez como pocas veces en su historia contemporánea. Situación que hace de cualquier hecho o situación diaria, la recreación de un conflicto, hasta ahora insoluble, entre fuerzas en contradicción: entre "protagonistas" y "antagonistas". Conflicto cuya "forma" se nos aparece también cargado de signos, símbolos y rituales colectivos en las cuales el discurso

conceptual, racional, hablado o escrito, cede frente a la corporeidad más elocuente del gesto, el silencio, la pose. En suma, recursos teatrales.

El aumento de festividades religiosas tradicionales casi olvidadas en zonas urbanas junto al sinnúmero de "liturgias" nuevas en parroquias y comunidades de base, el auge de los cultos carismáticos, evangélicos, esotéricos, espiritualistas de variadas sectas; las protestas políticas opositoras con apagones de luz, fogatas, velas encendidas en ventanas y veredas, al ritmo de golpes de ollas y teteras; las continuas romerías fúnebres, rogativas, procesiones y marchas silenciosas con manos abiertas o bocas tapadas; las flores o fotografías que reemplazan a las antiguas pancartas o lienzos escritos; los "sit-in" que desafían hieráticos los golpes de luma, mordidas de perros policiales y chorros de carros lanza-agua; los desfiles militares con banda musical; los allanamientos sorprendivos con soldados de cara pintada (maquillados) y uniforme de camuflaje, acompañados de luces de bengala, altavoces y helicópteros con reflectores; la vocalización gutural de las improvisaciones presidenciales, alternadas con golpes de puño en la mesa frente a las pantallas de la TV. En fin, todas estas pueden servir de ilustración al hecho que la expresividad natural de los chilenos se ha visto matizada más que nunca con el alfabeto "no-verbal": la palabra se vuelve señal: el acto, espectáculo: recurso, efecto para atraer la atención, convocar, congregar, conmover al transeúnte, al observador neutro, al posible cómplice o aliado, al adversario.

El orden autoritario segrega su propia cultura; su drama y sus códigos expresivos; sus actores y su público. ¿No es éste un incentivo a la expresión teatral cuando se trata de nombrar y a la vez exorcizar esta sorprendente realidad?

II. TEATRO AFICIONADO, TEATRO POPULAR, TEATRO DE BASE

¿Por qué hablamos de la existencia de un movimiento de "teatro de base" y no empleamos, por ejemplo, los términos de "teatro popular" o "aficionado"? Nos parece--y esto a guisa de discusión o polémica-- que estos dos últimos conceptos surgieron en y connotan realidades históricas precisas. Anteriores a la actual, al menos en el caso chileno.

Lo aficionado se opone a lo profesional, es la extensión al plano de la masa social de una práctica-modelo, cuya lógica, recursos y orientaciones es asumida y proveída de modo preferencial por una capa especializada de agentes, formalmente capacitados para ello. Aficionado fué el movimiento estudiantil que culminó, por ejemplo, en la conformación de los Teatros Universitarios en Chile en la década del 40. Como aficionado fue el movimiento que acogió los postulados en este primer núcleo de renovadores que luego se profesionalizó al amparo para-estatal. La misión de aquel fue recrear en el ámbito más reducido de la escuela, el barrio, el sindicato, la ciudad de provincia, las temáticas, autores, lenguaje escénico, modo de funcionamiento interno del elenco --con su característica división del trabajo-- e incluso los hábitos de recepción y de crítica que la élite intelectual imponía desde las aulas universitarias y sus salas céntricas de la capital (1).

(1) Mayores antecedentes véanse en documento CENECA N° 25: El Estado en la Escena. Los teatros universitarios de Santiago: 1940-1973.

Precisamente en oposición a esta forma de entender la "democratización" del teatro fue que en la década del 60 fue surgiendo otra concepción. Se le denominó popular por intentar superar el principal escollo que presentó el desarrollo del movimiento precedente. La comprobación que 20 años de esfuerzo de los programas de divulgación del teatro --mediante escuelas de temporada, espectáculos itinerantes, publicaciones, exposiciones y conferencias didácticas, concursos, premios y festivales-- no habían masificado la práctica teatral en los sectores populares organizados. Más allá de algunos casos, especialmente obreros industriales y empleados públicos, ésta terminó por concentrarse en grupos de clase media, finalmente también de calificación universitaria. Este hecho sumado al contexto socio-político de entonces --tanto nacional como latinoamericano-- hicieron reaccionar a los jóvenes estudiantes de teatro de la época. Buscaron llenar el "olvido" o dificultad de sus maestros, por ejemplo, de abordar escénicamente temas, conflictos y personajes que tuvieran mayor valor contingente y movilizador para un eventual espectador popular; al cual se le veía inserto en la lucha política del momento. Espectador, por otro lado, que había que encontrar en su propio lugar de origen (habitat, trabajo), pues no asistía a las salas céntricas y al que debía entregársele un mensaje teatral que portara ya un punto de vista, una interpretación ideológica --"clasista"-- de la realidad representada. Se pensaba que, de este modo, los sectores populares podrían identificarse más con el teatro y servirles de vehículo de concientización. Así también, se pensaba, que el artista podía contribuir ac

tivamente a la construcción de un proyecto histórico transformador.

El movimiento actual si bien contiene de alguna manera ambas concepciones y tipo de prácticas, las combina y recrea, agregándole un elemento nuevo. Corresponde al intento de hacer teatro no ya desde grupos externos al mundo popular, "para" éste, ni tampoco reducir su papel a mero "público" o "personaje" -- por protagónico que fuere-- de una representación. Además de ello, se trata de hacer del sujeto popular un actor-autor, tanto en el plano creativo del discurso teatral como en el real de su vida cotidiana. Ello desde su actual nivel de conciencia respecto de sus preocupaciones, intereses y aspiraciones, más que desde un "corpus" ideológico pre-concebido que releva determinadas temáticas conflictos sociales por sobre otros, determinadas formas de organización y de lucha por sobre otras, incluso determinadas identidades sociales por sobre otras. Gran parte de la experiencia chilena desmiente la presunción que el "pueblo", el amplio conjunto de clases y sectores sociales subordinados, constituye "per-se" un sujeto colectivo compacto, homogéneo, con identidad de intereses y destino, portador obligado de un proyecto social global --"el socialismo"-- desde el cual proponer un itinerario preciso de transformaciones.

Este nuevo intento puede entenderse mejor en el contexto de un país como el nuestro, cuya institucionalidad política, altamente formalizada y "desarrollada", es desmantelada por el Golpe Militar de 1973. Y con ello toda una capa dirigente

tanto política como intelectual cuya misión era representar y articular las demandas populares con las propiedades e intereses del bloque en el poder (el Estado, en sentido amplio). Para lo que aquí nos preocupa, esta situación también afectó el desarrollo del teatro con posterioridad a esa fecha. Las compañías con apoyo estatal y universitario que se planteaban la divulgación del arte escénico entre las capas populares y los grupos independientes, que buscaban unir práctica teatral con compromiso militante casi desaparecieron; o, en el mejor de los casos, su labor se vió reducida a un mínimo espacio de acción.

Enfrentados a este vacío de dirección, los grupos de base popular que comenzaron a resurgir en pleno período autoritario, no sin apoyo de otra capa de intelectuales --vinculados a la acción pastoral, a la defensa de derechos humanos, la investigación social independiente y la educación popular-- no les quedó más alternativa que expresarse por sí mismos directamente. Sin contar para ello con la mediación de recursos materiales de capacitación, técnicas e ideológicas provenientes de agentes o aparatos especializados. Esta situación ha ido destilando muy gradualmente otra manera de concebir la práctica teatral. El teatro popular deja de verse ya como un medio de mera difusión de una creación artística o una concepción del mundo y de la sociedad elaborada previamente, muchas veces en otro contexto, ajeno al propio. Se le empieza a descubrir más bien como herramienta de auto-expresión, de inter-comunicación, de animación social, de educación "no formal" al interior

de grupos, organizaciones o comunidades de base, empeñados en procesos de promoción y desarrollo local.

La práctica del teatro, entonces, comienza a apuntar menos a formar "aficionados" a un arte dramático "oficial" o a crear clientelas ideológicas de tal o cual discurso político o religioso cristializado. De lo que se trata, parece ser, en cambio, contribuir a formar colectivos capaces de afirmar ante sí y al resto de la sociedad sus necesidades e intereses; de optar por distintas alternativas de satisfacción y/o reivindicación de las mismas; de valorar para ello su experiencia y saber acumulado, sus capacidades, recursos y creatividad propios, su cultura y códigos expresivos. En fin, el teatro en esta perspectiva busca formar sujetos con capacidad de pensamiento y acción autónomos, y de incidir transformadoramente de este modo sobre sí mismos y sobre el entorno territorial y social inmediato al cual pertenecen.

En este sentido, ya no hay modelo privilegiado respecto de qué teatro debe hacerse para favorecer procesos de cambio. O mejor dicho, de acuerdo a qué canon estético resulta apropiado comunicar una experiencia o concepción de vida del sujeto popular para que éste desate su capacidad movilizadora. Estos años han generado una gran libertad expresiva en términos de temáticas, recursos y espacios escénicos, estructuras dramáticas, usos sociales. Todos ellos varían de una experiencia a otra. Varían en función de la sensibilidad y creatividad propias de sus realizadores y destinatarios, de las ocasiones y espacios en que ambos se encuentran. Varían, en fin, de acuerdo a la cultura local en la que ambas partes se reconocen. Esta es una etapa de búsqueda y experimentación, de opciones abiertas y aún poco coherentes; si se quiere de heterogeneidad y dispersión. Pero también de nuevas síntesis.

III. ORGANIZACION SOCIAL DE BASE Y
PRACTICA TEATRAL

En Chile, la práctica teatral de grupos y organizaciones de base ha estado presente durante todo el decenio autoritario. Pero es a partir de los años 80 cuando experimenta un notorio crecimiento, multiplicándose a lo largo del país la emergencia de grupos, experiencias y monitores. Esta dinámica se ha ido gestando a la par del proceso socio-político más general que vive el país, y de sus sectores populares, en particular.

En efecto, conforme avanza tanto la implantación de las medidas del régimen Militar en todas las esferas de la vida social, así como sus contradicciones y opositores, se diversifican las iniciativas de agrupación de los sectores populares. Las cuales intentan paliar con creatividad y autonomía los más duros efectos de las políticas estatales sobre la población de menores recursos.

De este modo, en extensas zonas marginales de las grandes ciudades, y recientemente, en pueblos de provincias y pequeñas localidades rurales se da vida a colectivos de distinta naturaleza: ollas comunes, talleres productivos y artesanales, comedores y centros de recreación infantil, grupos de apoyo escolar, juveniles, de mujeres, de salud, de solidaridad y derechos humanos, de educación popular y capacitación, de cultura y comunicación.

Esta expansión del tejido social de base ha aumentado las

oportunidades y modalidades de expresión del sujeto popular. En este sentido, no es difícil encontrar en la mayoría de estas asociaciones, además de la charla, la reunión, el diario mural, el boletín, la exhibición de diaporamas y videos, la audición de cassettes, quienes participen en una actividad teatral. Ya sea como capacitadores, realizadores o receptores. Resulta bastante común que se busque presenciar una representación teatral realizada por algún grupo vecino, capacitarse para ser los propios miembros de la organización quienes entreguen sus vivencias a través del teatro; o, simplemente animar una convivencia interna o reflexionar sobre un problema contingente valiéndose de una "dramatización" surgida del y para el momento.

De esta forma, es la propia organización de base la que produce, difunde y usa la expresión teatral para los fines-- permanentes u ocasionales-- que estima convenientes.

Este hecho determina lo que tal vez sea la característica más sobresaliente de la práctica teatral de base surgida en la actualidad: la versatilidad y permanente transformación de sus manifestaciones. Las cuales difícilmente adquieren estructura y modalidades fijas de expresión. Cada grupo o experiencia se ve modificada --a veces complementada, otras desmentida-- por la siguiente, sin guardar necesariamente lazos de continuidad con la anterior o apego a una tradición todavía embrionaria.

La fluidez de esta situación puede observarse tanto a nivel de los sujetos productores y receptores del hecho teatral,

de las temáticas, formatos y recursos expresivos empleados en las representaciones, como del uso o finalidad que se le da a estas últimas en el contexto de la vida organizativa y comunitaria local.

En otras palabras: de acuerdo al tipo y características de cada organización, de los problemas a que se aboca, de sus líneas de trabajo y actividades específicas, de las motivaciones y composición de sus integrantes, depende qué, cómo, quiénes y para qué se hace teatro.

1. CARACTERISTICAS Y COMPONENTES DE LA PRACTICA TEATRAL DE BASE

De este modo, todos los componentes de la actividad ostentan una gran diversidad y continua expansión.

Hacen y reciben teatro tanto sectores urbanos como rurales; jóvenes, niños y adultos: indígenas, mujeres, estudiantes, trabajadores y profesionales de distinta especialidad insertos en el mundo popular. En diferentes instancias durante el año se convierten en intérprete, guionistas, productores o capacitadores profesores formales y educadores populares; médicos y salubristas públicos; agentes pastorales; activistas de derechos humanos; militantes políticos, feministas, trabajadores sociales; promotores de no-violencia; líderes comunitarios, simples dueñas de casa, vecinos y niños.

Lo mismo vale para las representaciones. Duración, ocasión, número de participantes, formato escénico, receptividad, cambian de caso a caso.

Las hay con o sin presencia de público; insertas en otras actividades --recreativas, educativas, sociales, políticas-- o como único espectáculo central; presenciadas en salas cerradas acondicionadas con "escenario" y "platea" para tal efecto, o en cualquier sitio disponible incluyendo el aire libre; realizadas por grupos formalmente constituidos para "hacer teatro" o por un colectivo ocasional; dotadas de una mayor estructuración argumental y escénica previa o basadas en la improvisación pura; recogiendo situaciones contingentes o temas y personajes provenientes de la tradición oral; incorporando recursos técnicos como maquillaje, vestuario, utlería, escenografía, o despojados de todos ellos exceptuando la actuación; introduciendo o no recursos de otros medios expresivos: títeres, música, danza, audiovisuales.

Las motivaciones para participar en estas representaciones y su finalidad esbozan, no siempre con la mayor eficacia, una amplia gama de posibilidades. Pueden mencionarse entre otras: aumentar el conocimiento, la confianza mutua y la integración de un grupo; analizar conflictos y roles de liderazgo al interior de una organización o equipo de trabajo; diagnosticar problemas de interés común, motivando a una reflexión colectiva sobre sus posibles causas y soluciones; denunciar situaciones de opresión o atropello de derechos sociales e individuales consagrados; apoyar la rehabilitación de patologías sico-sociales producidas por la cesantía prolongada, el alcoholis-

mo, la drogadicción, la reperiación familiar o política; animar campañas de salud u otras actividades solidarias de beneficio comunitario; celebrar festividades locales; convocar y acompañar movilizaciones políticas; recuperar el uso de la lengua, tradiciones y costumbres de etnias y culturas regionales.

En función de lo anterior, el formato escénico puede variar desde la tradicional obra "cerrada" (2), la dramatización o juego de roles con fines de debate público, hasta la obra "abierta" que intenta hacer del público no sólo espectador, cómplice o polemista sino también actor o co-autor(3). También puede incluirse aquí la "intervención animativa" de un evento o espacio público, actividad que no se ciñe necesariamente a un sólo formato y que en ocasiones trasciende los límites de lo meramente "teatral": juegos participativos de expresión múltiple, acciones-relámpago, teatro invisible, farándula o carnaval e incluso, todo eso junto(4)

Como se ve, existe hoy en distintos segmentos del mundo popular organizado y clima muy favorable al desarrollo de la expresión teatral. Y no sólo para recibirla, sino también

-
- (2) Dentro de ella, cabe tanto las obras de autor conocido, como las de creación propia, tanto individual como colectiva.
 - (3) La modalidad más recurrida en este caso corresponde a las diferentes categorías del "Teatro del Oprimido", propuestas por Augusto Boal (dramaturgia simultánea, teatro imagen, teatro foro).
 - (4) Como es el caso de, por ejemplo, "la Chingana" que sigue un formato misceláneo. Se hablará de ello más adelante.

para producirla; no sólo repetir los cánones más difundidos a través del sistema profesional o la TV, sino para realizar un aporte creativo propio, de acuerdo a las condiciones y necesidades específicas de cada sector.

2. GESTACION DE UN MOVIMIENTO: AVANCES Y DIFICULTADES

De continuar la multiplicación de animadores de esta práctica expresiva y la diversificación de experiencias y usos, es posible aventurar que se está frente al germen de todo un movimiento teatral de base. O mejor dicho, de un movimiento de base que acoge, de un modo u otro, la expresión teatral-- entre otras-- como estrategia de auto-promoción y desarrollo. Lo cual, por otro lado, no deja de abrir proyecciones de interés en la búsqueda de un proyecto popular de redemocratización del país también en la esfera cultural.

Decimos "germen" porque tal posibilidad no está todavía asegurada: no existe como realidad orgánica ni programática. No lo ha podido ser hasta ahora desde el momento en que toda esta actividad se desenvuelve con absoluta ausencia de apoyo gubernamental, municipal o universitario como antaño. La escasa ayuda que puede reunir en torno suyo proviene de la propia sociedad civil o comunidad organizada: iglesias, instituciones académicas y solidarias no-gubernamentales, asociaciones gremiales y políticas. Es un movimiento "pobre" y hostilizado, por lo tanto, muy vulnerable. Lo que gana en independencia política, compromiso y creatividad, le plantea a veces insalvables problemas de sobrevivencia, restándole capacidad

operativa, reflexiva y de irradiación masiva. Conseguir locales de ensayo o de presentación, recibir capacitación, desplazarse por barrios y regiones, contactarse con grupos o experiencias vecinas, mantener una mínima red de información, representan todas pequeñas y hasta grandes victorias sobre un orden cotidiano aplastante y desincentivador. Ello sumado al permanente control, cuando no franca represión policial, amenazan continuamente la existencia y desarrollo de muchos colectivos e iniciativas. Inestabilidad, mortalidad prematura, desgaste, falta de medios y recursos para consolidar equipos, para madurar una línea de trabajo, para coordinar esfuerzos y actividades, para registrar, sistematizar y reflexionar colectivamente el quehacer y sus resultados, para difundirlos adecuadamente y proyectarse hacia espacios más públicos y masivos completan el cuadro actual de dificultades.

Aún así, éstas últimas no han inhibido la aparición de avances de significación. Como por ejemplo, la presencia cada vez más nacional de esta práctica, que trasciende el marco capitalino y de las dos o tres grandes ciudades restantes. Experiencias y grupos brotan, se disgregan y vuelven a aparecer en casi todas las provincias del centro y sur del país. (De la zona Norte, lamentablemente se carece de información). Otro tanto sucede con el tipo de colectivos que lo practican. Ya no son sólo jóvenes estudiantes, usualmente universitarios y pobladores, como en un comienzo. Se incorporan los adultos, las mujeres, los etnias indígenas, los campesinos. Así también, ha ido variando el tipo de agente

introdutor del teatro en la organización o comunidad popular. En los primeros años, éste solía ser "externo" al territorio y universo cultural específico de base, ya sea por tratarse de estudiantes y profesionales de teatro o educadores de adultos. Actualmente, en cambio, la iniciativa es espontánea y la gestión endógena resulta un hecho extendido y recurrente. En parte debido a que de los apoyos puntuales y radicados en un sólo lugar que prestaban estos agentes externos se ha ido transitando a la implementación de talleres y programas más extensivos y regulares de formación de monitores locales y a la mayor producción y circulación de materiales de capacitación. Lo anterior ilustra, por otro lado, el mayor grado de atención e interés que despierta este fenómeno de las llamadas "organizaciones no-gubernamentales" que laboran en el mundo popular; las cuales, en la medida de sus posibilidades, empiezan a apoyar demandas de capacitación teatral entre sus beneficiarios.

Finalmente, hay programas de apoyo que han alcanzado mayor longitud y sistematicidad en el tiempo, dando por resultado una dinámica ininterrumpida de desarrollo de los grupos o monitores teatrales allí formados (5). En este caso, desmintiendo la fuerte tendencia centralista de nuestro país, en las provincias del sur se concentran hoy los mayores recursos y esfuerzos organizativos de este sector. Pionera de este sentido es la Agrupación Provincial de Teatro Poblacional (APTP) de la ciudad de Concepción, que reúne a 3 años de

(5) Iniciativas de este tipo no han faltado en Santiago y otras provincias en años anteriores. Lamentablemente han abortado por diversas razones: falta de recursos, de consenso ideológico, coyuntura política, etc.

su nacimiento a 24 grupos populares, y que ha extendido sus actividades en el presente año a las provincias de Los Angeles y Arauco. La Agrupación ha desplegado una intensa capacidad de trabajo, organizando encuentros permanentes de planificación y evaluación de actividades, de discusión de objetivos y métodos de trabajo, jornadas y escuelas de capacitación, tanto para monitores como para grupos completos, muestras itinerantes en el circuito periférico de la ciudad, un pequeño centro de documentación. También edita un boletín periódico ("Portavoz"). A esta experiencia inédita se agrega una más reciente de características algo distintas. Se trata de la formación de una Red de enlace y apoyo mutuo entre monitores y grupos teatrales de base de cerca de 20 localidades sureñas (de Chillán a Chiloé). Las primeras actividades a través de las cuales se les ha dado el "vamos" a esta Red, han sido la edición de otro boletín ("Juglar") y la organización de una escuela de capacitación de temporada (teatro-animación, máscaras, títeres, dramaturgia, audio-teatralización, canto y baile folklórico). Para diciembre de 1986 se prepara un primer Encuentro-Muestra de todos sus integrantes a realizarse en poblaciones urbanas y rurales de Osorno. Esta es la primera vez en 13 años de régimen militar que se produce un evento de esta naturaleza (6). Sin duda, ambas iniciativas --que a su vez, mantienen estrecho contacto entre sí-- despiertan favorables expectativas en lo que puede ser la consolidación interna y ampliación de tal dinámica integrativa.

(6) Ver más adelante la nota de prensa sobre el mencionado Encuentro Muestra de la Red.

3. INTERROGANTES Y DESAFIOS FUTUROS

Para producir efectos duraderos, esta tarea tendrá seguramente que enfrentar numerosas interrogantes y desafíos. Partiendo por las más gruesas e inmediatas. Definir, con la experiencia obtenida hasta aquí, su aporte e inserción específica a un movimiento de base aún débil e inseguro en capacidad convocatoria, de articulación de intereses y demandas, de representación, de influencia sobre un entorno --sin duda mayoritario-- atravesado por una aguda descomposición social, atomización y temor a la participación.

Lo cual, a su vez, hace imprescindible que la actividad teatral logre romper el cerco de un radio de difusión y recepción limitado a la expresión interna de pequeños grupos, "micro-social", para sin dejar de multiplicar este tipo de instancias, buscar otras de alcance e irradiación masiva -- a nivel territorial y por categorías sociales.

Requisito de ello es el rescate y maduración que pueda hacerse -- colectivamente-- de los hallazgos descubiertos a nivel del "lenguaje" teatral mismo, base sobre la cual opera la eficacia del tipo de comunicación y receptividad que provee este medio expresivo. Este terreno, tal vez potencialmente el más fértil, se ha visto enriquecido paradójicamente con los innumerables pies forzados, restricciones y condicionamientos propios del período histórico. Fenómeno de cual se tiene insuficiente conciencia. La flexibilidad -- obligada o no-- para innovar y combinar estilos, géneros y formatos, recursos expresivos, espacios, ocasiones y motiva-

ciones para producir o recibir teatro, está dando elementos para constituir una propuesta alternativa, incluso válida más allá de la presente coyuntura. Pero aún sin sistematizar. Sin ello, ante un eventual cambio socio-político, no se puede afirmar hasta qué punto se volvería como tendencia general a un tipo de producción teatral más convencional. Hoy los sectores populares han sido expropiados, por ejemplo, de locales. Mañana podría recuperarlos:

- ¿No se adaptarían allí salas "a la italiana"; con tarima y parrilla de luces, telones y cortinas para presenciar obras de 7 a 9 PM que "culturicen" a la base?
- ¿Volveríamos a preferir la obra escrita o realizada por el grupo profesional, marginando la creada por la organización del sector; o al público con comportamiento y hábito de tal, al informal, ocasional?
- ¿Buscaríamos con tanto ahínco convocar y llegar al espectador donde éste esté: en la calle, en la plaza, en el trabajo, en la micro, en la casa, ocupando desde el acto-relámpago hasta al audiocassette?.
- ¿Seguiríamos tratando que el vecino, el colega, el desconocido participen como uno más de la acción teatral que le ofrecemos? ¿O supondríamos que ya no es necesario porque se expresa electoralmente, milita partidariamente o se afilia al sindicato?.

-- ¿Mantendríamos nuestra vinculación al mundo popular de base, haciendo de él la principal fuente y destino de la expresión teatral? ¿O buscaríamos nuestra re-conversión a movimiento "aficionado" --mero reproductor del "profesional"-- o a movimiento sólo de "agitación y propaganda", traductor a otro lenguaje de mensajes centralmente elaborados?

Es posible que no sea necesario llevar tan lejos este ejercicio de predicción para indicar la importancia de hacerse cargo y avanzar en lo que sin querer se ha aprendido en estos años. Esto es, que se puede hacer teatro:

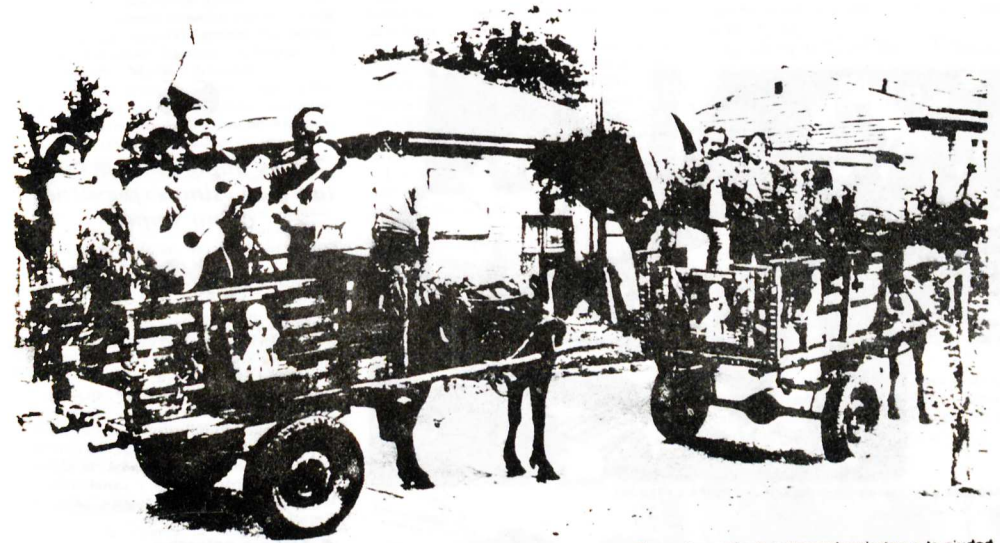
- Sin elementos tecnológicos sofisticados (luces, escenografía, utilería, etc)
- Sin escenario o local acondicionado para sala de teatro, ni necesariamente sala cerrada.
- Sin libretos de "autores" conocidos.
- En distintos horarios, ocasiones y momentos de la vida cotidiana del sector social al que se pertenece.
- Con distintas posibilidades de intervención activa del "espectador".
- Con distintas posibilidades de uso; esto es, teatro contextualizado a diversos fines o intereses (educativos, terapéuticos, informativos o comunicacionales, animativos, etc.).

-- Sin rigidez ideológica en la selección y tratamiento de los temas ni rigidez "teatral" en el formato escénico.

-- Mezclando medios y recursos diversos (circenses, musicales, danzísticos, comunicacionales, gráficos, etc.).

Por todo ello, las formas organizativas y de apoyo mutuo que adopte este movimiento es gestación deben ser lo suficientemente flexibles, ágiles y amplias para contener e incluso fomentar la diversidad de experiencias y la heterogeneidad geográfica, socio-cultural y de "calificación técnica" de sus promotores. Pues, como se ha dicho repetidas veces, tal vez por primera vez la práctica de esta expresión popular aún indistintamente a variados tipos de agentes y por lo tanto de enfoques: grupos de base, monitores teatrales, organizaciones no-gubernamentales, educadores populares, líderes comunitarios. De allí que la multiplicación de iniciativas descentralizadas de contacto e intercambio, de capacitación y experimentación creativa integrada sea, en esta etapa, tarea prioritaria. Tal vez previa a la formalización de estructuras orgánicas centralizadas que, sin esta base, correrían el riesgo de "recortar" prematuramente opciones y síntesis aún por construir. En fin, la interrelación y coordinación operativa entre los distintos componentes del teatro de base y sus proyectos específicos de trabajo, resulta un desafío que recién se inicia y sobre el cual poco se puede adelantar. En este sentido, falta perspectiva de tiempo para evaluar los resultados de las dos únicas experiencias de este tipo, en marcha como se ha dicho en la región Sur.

Sin duda su desenvolvimiento futuro constituirá una fuente importante de aprendizaje para intentar ampliar sus eventuales efectos positivos a nivel nacional.



Serenata matinal: actores despiertan a la ciudad

ENCUENTROS

El sur también existe

Teatro, títeres y canciones animaron a mapuches, pobladores y campesinos

OSORNO. TEXTO Y FOTOS DE ANA MARIA FOXLEY

□ Cuando alrededor de cien habitantes de comunidades indígenas de la localidad de Purretrun-Pucatrihue, a 60 kilómetros de Osorno, vieron acercarse a esos parajes costeros donde han vivido por siglos a un bus repleto de extraños, sus rostros estaban tensos y endurecidos. No sabían que se trataba de artistas y animadores teatrales cargados solamente con imaginación y creatividad.

El día anterior, la caleta de pescadores que cobija a 35 familias —a un lado del río— había conocido la visión de un drama (esta vez real, no teatral). Un bus de carabineros con 70 uniformados, cumpliendo un fallo judicial, en un pleito de tierras, desalojó una propiedad y sus ocupantes. Doce personas entre jefes de hogar y allegados, fueron lanzadas a la playa

Pero, el bus que se aproximaba ese jueves 11 no era verde sino medio blanco y traía jóvenes multicolores. Sus únicas armas eran flautas, tambores, clarinete, guitarras y muchas canciones y juegos teatrales. Sólo cuando los mapuches —que allí se llaman huilliches— se percataron de "la buena onda" que los estaba invadiendo ahora, comenzaron a reír, a conversar y a entregarse a un encuentro catártico después del shock que habían sufrido en la jornada anterior

• Serenata en carreta

Este fue uno de los momentos más emocionantes que vivieron alrededor de cien monitores, actores teatrales aficionados y comunicadores que se reunieron cuatro días en Osorno y sus alrededores, en una jornada con el largo título de Primer Encuentro de Muestra-Animación de la Red de Teatro de Base del Sur de Chile, organizado por Ceneca y el Centro de Educación de Adultos para América Latina (Ceaal), ambos de Santiago, con la colaboración directa y cotidiana de radio *La Voz de la Costa* y la organización de desarrollo Freder

Repartidos en múltiples hoteles y pensiones de esa apacible ciudad de alrededor

de 85 mil habitantes, los invitados tuvieron su primera sorpresa en la madrugada del día inaugural: carretas tiradas por caballos y engalanadas con ramas y flores los fueron a despertar con una bulliciosa serenata musical, que también llamó la atención de los vecinos. En esos rústicos carruajes iban saludando a sus huéspedes los tres "cerebros motores" del encuentro: el ex director de televisión y hombre de teatro Enrique Bello; el actor e investigador José Luis Olivari y el sociólogo y animador teatral Carlos Ochsenius.

Los invitados eran jóvenes, estudiantes, pobladores, mujeres, todos trabajadores de teatros de base, desde Chillán a Chiloé, mas algunos que viajaron especialmente desde Arica y la delegación de Santiago. "Es importante romper el centralismo y recomponer el movimiento cultural de base en el país" indicó en la inauguración José Luis Olivari.

En la tarde, en el local de la parroquia de calle Lynch, la acogida fue simbólica: a medida que entraban los invitados, se debían sacar los zapatos, que eran depositados por un actor en una ruma; mientras, otros dos procedían a masajearles los pies, seguramente cansados después de tan largo viaje.

ARTE Y ESPECTACULOS



Acogida a los peregrinos: masaje para pies cansados



"Melipilun" de Admapu: teatro mapuche para mapuches

Hubo también pequeños sketches, exclamaciones, gritos y consignas artísticas: "Mi sueño dio un salto en el espacio y se encontró con millones de suicidas", anunciaron los de Osorno en un cartel; "Advertencia: la música no es dañina para la salud"; "Canta hermano, que florezcan las gargantas", invitaron otros identificados con un "transbordador musical" que colgaba del techo. "La tarea es

ponerse de pie" urgieron los de Concepción.

Todo, rápidamente, se transformó en baile, canciones y risa, con el estímulo de las amistades que se iniciaban y de un siempre oportuno y relajador vaso de vino tinto.

Pero ¿de qué se trata el "teatro-animación"? En lo esencial, de un teatro de base

“
No es importante actuar
tan bien, sino expresarnos
como somos
”

realizado por gente que no ha tenido formación en esa actividad y que a veces ni siquiera ha visto una obra en su vida. A ellas se les facilitó, a través de "monitores" especialmente capacitados en talleres, ciertas técnicas expresivas para el desarrollo de una autoconciencia individual y colectiva. "Se trata de rescatar los valores culturales, el lenguaje, la identidad de diversos grupos y canalizarlos a través de una expresión artística", expresa Enrique Bello.

• Trabajo colectivo

En las obras o sketches que de allí surgen ya no hay huellas de un guion rígido de la mano de un "director-dictador". El trabajo es colectivo y trata de poner énfasis en la expresión corporal, el gesto, la máscara, el juego, y una ocupación del espacio escénico que integra el teatro, la danza, la música, una escenografía muy simple y el uso frecuente de interesantes sombras chinas y otras maneras de "decir" las cosas sin palabras.

En definitiva, es una especie de "laboratorio para la democracia" —indican Ochsenuis y Olivari—, "donde la emoción y la razón, la solidaridad y el espíritu comunitario, van de la mano, integrando las pequeñas historias individuales a una experiencia colectiva".

La Red de Teatro de Base de la Zona Sur comenzó a extenderse desde hace dos años y con el apoyo de Ceneva y Ceaal continuará de Chillán hacia el norte. Un reguero de entusiasmo contagio a muchos en este encuentro osornino, así como había sucedido en otros talleres realizados en Temuco, Valdivia o la pequeña comunidad de Huillinc.

Los niños de la población Francke, en la periferia de la ciudad, donde viven alrededor de dos mil 500 familias, se rieron a gritos y se sorprendieron cuando llegaron los payasos, los títeres y el sonido de la

música que acompañaba canciones alegres y juguetonas, con un estríbilo tan simple como "Abajo la guerra, arriba la paz: los niños queremos reír y jugar", que iban entonando junto a ellos los actores.

Escuelas, canchas de fútbol, centros comunitarios fueron tomados por esta tropa artística que recorrió también las poblaciones Eleuterio Ramírez, Schilling y el campamento Manuel Rodríguez.

Lo mismo ocurrió en pleno centro urbano, cuando en las cuatro esquinas, simultáneamente, de la Plaza de Armas se hicieron rondas y pequeñas escenas motivadoras de la participación de los transeúntes, que quedaron atrapados por la vida y el color que hizo vibrar hasta a Pedro de Valdivia en su vieja selenite.

La muestra de teatro preparamente tal fue muy variada en su contenido y nivel expresivo y artístico. Aunque siempre impactante. Como esos ex delincuentes y drogadictos, muchachos del Grupo La Calle de Temuco, rehabilitados en un intenso trabajo experimental que desarrolló el monitor Esteban Lara, a través del teatro y con la ayuda de una psicóloga.

Eloy Silva, del Instituto de Promoción y Desarrollo de Concepción llegó con monitores y actores de diez de los 19 grupos que existen en esa ciudad, afiliados a la Agrupación Profesional de Teatro Poblacional.

• Reacciones de participantes

Hermínia Álvarez, de Osorno, que trabaja con grupos de mujeres y que ya ha ayudado a formar once grupos poblacionales y campesinos, expresó: "Yo me he dado cuenta de algo importante. Que no es necesario saber actuar tan bien; este teatro no es para llegar a ser profesionales sino para que como pueblo nos expresemos como somos y busquemos respuestas a nuestros problemas".

Renato Cardenas, escritor, investigador antropológico y animador cultural de Castro, vino con Carv Hall —su esposa— y el grupo de teatro Cotupeye, impulsado por ambos, que presentó una recreación de una historia verídica: el desalojo de 25 familias que realizaron las autoridades en 1980, en los palafitos de Castro.

Para ello aplicaron el método de "investigación-montaje", usando entrevistas

personales con la gente y una encuesta que se realizó entre los afectados como material base para la elaboración del guion. Justificó la obra de corte naturalista como una "expresión auténtica de nuestras diferencias: gestuálamos, nos movemos, hablamos distinto, a otro ritmo, el ritmo de Chile", observó.

Esta obra, íntimamente ligada al problema del despojo que sufren periódicamente los pobladores marginales y los mapuches, impresionó profundamente a la comunidad indígena frente a la cual la presentaron, a pleno campo, entre la montaña y el mar.

Lo mismo sucedió con la historia de Melipilun, un zorro abusador y ladrón que usurpó las tierras a dos humildes, diestras y astutas liebres, hasta que estas decidieron rebelarse, con la activa y cómplice participación de los espectadores mapuches que miraban la obra. La historia desplegada en un escenario natural mapuche —Pucatrihue— por el grupo Admapu —dirigido por Domingo Calicoy— provocó una animada discusión en ese peculiar público que jamás había visto una pieza teatral, sobre los modos de organización necesarios para la defensa de sus tierras, compartidas ancestralmente pero siempre amenazadas por los "huincas".

El encuentro osornino culminó luego de que los alrededor de cien actores, bajando de un cerro verde bajo el cielo azul, cruzaron un pequeño riachuelo en botes especialmente conseguidos, para luego precipitarse estruendosa y rítmicamente en una cancha donde se celebraba un campeonato de chueca.

Se trataba de hacer coincidir el espectáculo teatral con el deportivo que, a su vez, daba inicio al XIX Festival de Folklore Campesino de la Décima Región.

Jóvenes caracterizados como indios que montaban a caballo y tocaban vistas trutruacas y actores vestidos con vistosas prendas, más unos simpáticos y gigantes cabezones, produjeron en menos de diez minutos un espectáculo aparte dentro de un círculo que se formó en medio de la cancha. "Nosotros somos pobres" comentó sorprendido y emocionado un mapuche que presenciaba el partido entre "Los de repente" de Quilquico y el "Club de Chueca" de Osorno. "Nunca había visto algo así; es muy bonito que se hayan acordado de nosotros".

Mientras, las indias mapuches y sus familiares vendían en pequeños puestos improvisados la bebida con miel y trigo que ellos llaman "muday".

Los artistas se toman la ciudad: marionetas gigantes y mucha alegría



Enrique Bello, Hermínia Álvarez, Eloy Silva, Carlos Ochsenuis y José Luis Olivari: motores del encuentro

Acción teatral: en medio de un partido de chueca



IV PRODUCCION Y RECEPCION TEATRAL DE BASE

1. LA DIFICIL DIMENSION CUANTITATIVA DE LOS GRUPOS

Resulta difícil dimensionar el número de grupos de teatro de base. Ello por varias razones. Por una parte, la ausencia de información en vastas zonas del país (Norte y gran parte del Centro). Por otra la aguda inestabilidad que los afecta. Los grupos están en permanente estado de crisis: disolviéndose, reagrupándose, renovando integrantes.

Así, las cifras resultan poco confiables y en extremo cambiantes año a año. Se necesitaría un seguimiento permanente para comprobar qué grupos se encuentran efectivamente en actividad, desaparecidos o intentando consolidarse internamente.

Por ejemplo, en Santiago, una investigación reciente de CENECA sobre organizaciones culturales populares, revela la existencia de cerca de 50 grupos. Los que intentan funcionar entre estados de sitio, allanamientos policiales y movilización de protesta.

En condiciones similares se desenvuelven en Concepción y alrededores la mitad de ese número --de acuerdo a la información que entrega la Agrupación de Teatro Poblacional de esa provincia.

Más al sur, los monitores formados por el único programa sis-

temático de promoción de teatro de base que existe en esa vasta región (7), reportan actividad en otros 20 grupos aproximadamente. Estos se distribuyen tanto en zonas urbanas como rurales de Chillán, Temuco, Valdivia, Osorno, Puerto Montt y Chiloé.

Sin embargo, de este casi centenar de grupos, pocos muestran una trayectoria superior a los dos años promedio de vida. Las excepciones reducen las cifras a menos de 10 grupos en grandes ciudades --Santiago y Concepción-- y a 1 o 2 en cada provincia restante (8).

2. TIPOS DE GRUPOS

Los restantes colectivos son de reciente formación, muchas veces asesorados por algún monitor de los grupos más estables o proveído por alguna institución de apoyo (9).

- (7) Se trata del "Proyecto de Formación de Monitores de Teatro para la Animación socio-cultural de Base" implementado por CENECA durante 1985. El presente año, en convenio con CEAAL, ha continuado el trabajo con el Proyecto "Formación de Red de Teatro de Base-Sur de Chile".
- (8) Tal es el caso, entre otros, de El Pregón (Pudahuel), Cashilla hueñe (Renca) Q (Estación Central), Teatro Popular de Malpú Palitroque (Zona Norte), todos ellos en la capital; de Lumbre (Talcahuano), Tierra y Pan (Hualpencillo) y Espiga (Villa Nonguén) en Concepción; del El Litre (Chillán), Ad Mapu (Temuco); FUNDECHI (Ancud) y Cotupeye (Castro), ambos en la Isla de Chiloé.
- (9) Por ejemplo, como efecto del Programa de Formación de Monitores de CENECA, se han creado el grupo La Calle, formado por ex-delincentes juveniles de Temuco; Villa Alerce de vecinos de esa misma localidad semi-rural, aledaña a Puerto Montt; Tewas de la comunidad rural de Caulín en Chiloé; Emaús de las comunidades rurales de Huillinco y Bellavista, al interior de Osorno; Alternativa Teatral de integrantes de comunidades cristianas de base de Valdivia. Por otro lado, la acción de la Agrupación de Teatro Poblacional de Concepción ha impulsado la formación de otros tantos: Eslabón (Talcahuano), Carpinteros y Ebanistas en la sede de ese mismo sindicato, y un nuevo grupo, todavía sin nombre, en la ciudad de Los Angeles. En Santiago, un número cercano a 20 grupos complementan la lista.

También los hay de funcionamiento irregular o simplemente ocasionales. Cristalización momentánea, en unos casos, de múltiples talleres de capacitación teatral que comienzan a demandarse en el mundo popular organizado (10).

En otros casos, se trata de iniciativas auto-generadas por agrupaciones de base de los más diversos tipos --no específicamente "culturales" o "artísticas"-- con fines de animar un evento propio. Cualquiera sea el resultado es similar: la

-
- (10) Aquí, acogen el pedido tanto instituciones de acción pastoral o social independientes, como las propias organizaciones de base. Casi siempre, sin embargo, de manera informal y por cortos períodos de tiempo.

Entre las primeras cabe mencionar a las Vicarías zonales y especializadas (juvenil, obrera) de la Iglesia Católica de Santiago, SERPAJ (Servicio de Paz y Justicia), EDUPO (Equipo de Educación Popular de la Zona Oeste) y SEPADE (Servicio Evangélico para el Desarrollo) de las iglesias protestantes. En Santiago se agregan instituciones laicas como CEDESOL (Centro de Desarrollo Social), CEAAL, CENPROS y su proyecto de "Casas del Pueblo", también éste con operación en provincias. En estas últimas se encuentran los obispados de Ancud, Chillán, Valdivia y Temuco; CAPIDE (Centro Asesor de Planificación y Desarrollo) e Instituto Indígena de esa misma ciudad; INPRODE (Instituto de Promoción y Desarrollo) de Concepción, y ahora último, FREDER (Fundación Radio-Escuela de Desarrollo Rural) de Osorno y AURORA (Desarrollo Regional del Sur) de Puerto Montt.

En esta materia son tanto o más activos los propios centros culturales de base como La Minga (Vivaceta), Rucapillán y Vista Hermosa (Puente Alto), la Agrupación Cultural y Creativa de Renca (ACCR), el Centro Ecuménico de Villa Francia, en Santiago. En provincias se movilizan la mencionada APTP de Concepción, AD-MAPU en Temuco, Talleres Culturales Chiloé en Castro, entre tantas más.

presentación de un montaje, generalmente de creación propia. De acuerdo al afiatamiento y entusiasmo alcanzado por el gru

po, los contactos y receptividad obtenidos, dicho producto puede circular por algún tiempo en diferentes ocasiones y localidades.

También es necesario incluir aquí otro tipo de talleres de capacitación. Se trata de las más diversas actividades educativas ("popular", "de adultos" o "no-formal") que suelen incorporar como método auxiliar de trabajo algunas técnicas de expresión teatral. Ya sea para facilitar la integración del grupo, para realizar un diagnóstico de la problemática que se va a tratar durante la actividad, para presentar las conclusiones alcanzadas, para evaluar y difundir sus resultados hacia el medio social más amplio.

Si bien es cierto que esta producción teatral es aquí funcional a los objetivos de cada actividad específica y es en primera instancia de "consumo interno", no es nada excepcional que ésta trascienda dicho contexto para alcanzar a nuevos destinatarios en otras ocasiones de la vida grupal o comunitaria.

3. REVISANDO AL GRUPO COMO CATEGORIA

Por todo lo anterior, la categoría "grupo de teatro" formalmente constituido es engañosa para dar cuenta y evaluar la masividad, incluso la creatividad expresiva y la eficacia comunicativa de la actividad teatral de base. Y ello no solamente a causa de la precariedad e informalidad con que los grupos deben operar en el contexto socio-político y económico actual. Más allá de este factor, hay detrás también un asunto de opciones. De distintas opciones.

Muchas veces el grupo de teatro representa una instancia de tránsito en la búsqueda de alguna inserción o canal de participación más definitivo en la escasa vida social y política tolerada por el régimen. En la medida en que estos espacios se logran ampliar en determinadas coyunturas, la opción por el teatro se relega a último plano, cuando no derechamente descartada.

Es lo que ha ocurrido por ejemplo, con muchos jóvenes pobladores en coyunturas como las "protestas" del período 1983-84.

Pero como la vida comunitaria transcurre a lo largo de los 30 días del mes y no en el único o dos que dura la movilización, el interés por el teatro se reaviva. Más aún en los silenciosos y continuos "estados de sitio" decretados para reprimir al movimiento opositor. O en la monocorde opacidad cotidiana en que se desenvuelve la mayoría de las localidades alejadas de las grandes ciudades y los barrios más combativos.

Momentos y lugares en los cuales se hace presente la urgencia por generar alternativas menos riesgosas y permanentes de participación y organización popular.

De aquí que aparezca la práctica teatral nuevamente como un recurso o estrategia posible de integración social, de intercomunicación, de intercambio y aprendizaje mutuo de experiencias al interior de la localidad. Pero difícilmente como única dedicación entre sus promotores, aún sin contabilizar el estudio o el trabajo si se tienen. A pesar que la actividad teatral puede ser el factor de origen de un grupo -otras

veces es al revés-- las demandas de la comunidad rápidamente lo convierten en agente múltiple de desarrollo local u organizacional. Acompañantes y colaboradores obligados, cuando no instigadores, de cualquier otra iniciativa o colectivo que satisfaga necesidades similares. Y aquí les cabe la difícil disyuntiva de continuar con el teatro a "tiempo completo" o compartirlo con esas otras actividades. Sin embargo, resulta alentador comprobar que se encuentran soluciones ingeniosas para re-insertar, si no siempre con un montaje escénico acabado, el "lenguaje" teatral mismo en variadas iniciativas cuya finalidad es a menudo extra-artística. Esta es una tercera opción posible.

Es por esto que si se quiere hablar de los protagonistas y manifestaciones teatrales de base resulte más conveniente hacerlo en términos de "experiencias", cualquiera sea el tipo de sujeto que la implemente. Y concebir a este último, ya sea individuo o grupo, en términos de "animador" de la misma, cualquiera sea el tipo de actividad teatral que introduzca o canalice en el mundo de base.

Las experiencias superan con creces la estadística de grupos o la de obras que pudiera servir como otro indicador (11).

(11) Esta última queda descartada por una razón práctica. Casi no existe registro de la producción teatral de base, salvo el escrito para el caso de unos pocos montajes de tipo tradicional. Excepcional es el registro de tipo audiovisual (Video), muchas veces incompleto. Se agrega a esto una razón diferente. Especialmente en los últimos dos años, la actividad teatral de base es más acción educativa o animativa que montaje de una obra con desarrollo y texto fijo, en el cual priman los lenguajes no verbales y la participación del público. ¿Cómo registrarlos (a bajo costo)?

Algo parecido ocurre con los animadores informales; sobresalen por sobre los capacitadores específicamente teatrales.

4. LOS MONITORES

Esta manera de operar de la práctica teatral en el mundo de base, con sus distintos tipos de colectivos, ha acarreado la aparición de una figura clave: el monitor (promotor, multiplicador o capacitador).

Proveniente de las más diversas calificaciones educativas o profesionales, con instrucción teatral previa o formado empíricamente, integrante de organizaciones y equipos multidisciplinarios de acción social o gestor solitario, extraído del mismo medio social y territorial en el que actúa o "agente externo", el monitor es el denominador común de estas experiencias.

Ya sea porque las motiva o implementa, ya sea porque el desarrollo de la misma lo genera espontáneamente como otro de sus resultados no esperados.

Mirado como conjunto, esta franja de animadores culturales desarrolla múltiples capacidades y tareas: introducir técnicas teatrales en diferentes actividades de base; conducir talleres básicos de capacitación teatral; asesorar la marcha de varios grupos; dirigir un montaje; organizar ciclos de difusión; amén de integrar un colectivo teatral propio. Y ello tratando de aislar su aporte al campo teatral pues suele incursionar tanto en otros medios de expresión (po-

sía, gráfica, prensa, audio-visuales) como en otras áreas de preocupación social (12).

Por tales motivos, su capacidad multiplicadora y radio de influencia es mayor que la del grupo de teatro, tal vez exceptuando aquellos de mayor trayectoria que, como opción colectiva, amplían su labor hacia la capacitación, la asesoría y la animación popular.

Este rol sobresaliente del monitor se ve reforzado, por otra parte, debido a que cumple una función de nexo o "bisagra" entre los otros dos componentes del movimiento teatral de base: el grupo, organización o comunidad y la institución de apoyo. Canaliza hacia la expresión teatral, ampliamente entendida, las demandas de uno y los recursos o servicios del otro. De hecho es fácil encontrarlo inserto como integrante pleno en ambos.

Finalmente, si de números se trata, tampoco es fácil dar aquí una cifra confiable. Pero aproximadamente está presente en un número similar a la de grupos: unos 40 monitores en Santiago y otros 40 en las provincias del Sur (de Chillán a Chiloé).

(12) Lo cual muestra, de paso, que las categorías disciplinarias estrictas no corresponden a la operación de los procesos culturales de base. Responden más bien al sistema cultural profesional, con asiento en la educación y el mercado laboral formal. Este hecho, a su vez, plantea profundas interrogantes hacia cuáles deberían ser los componentes de un programa adecuado de formación o perfeccionamiento de este tipo de agentes, para que su labor se vea potenciada y sistematizada.

5. LA PRODUCCION TEATRAL COMO INSTRUMENTO DE ANIMACION COMUNITARIA

Como es lógico, tanto el proceso de producción teatral de base como su resultado dramático-escénico está determinado por las condiciones en que se mueven sus productores. En otras palabras, por los distintos tipos de colectivos que han optado, por muy diversas razones y períodos de tiempo, expresarse a través de este medio. Ello marca desde el inicio algunas de sus características. Por una parte, rapidez, fluidez de creación; por otra, indicación, sugerencia, esbozo de un posible producto muchas veces inacabado: más juego, improvisación, ensayo a "puertas abiertas", provocación que otra cosa. A no ser en los casos de los colectivos de mayor trayectoria y entrenamiento, que se aventuran a presentar un montaje más ambicioso en duración, profundidad temática y complejidad escénica.

También en qué y cómo se hace teatro, depende en gran medida del monitor que coordine y conduzca el trabajo: de su capacidad para estimular y rescatar las vivencias más sentidas del grupo, su expresividad natural, la creatividad presente en su entorno cultural inmediato.

Sin embargo, el carácter de la producción teatral no queda definido a este sólo nivel, el de los realizadores y guías. Falta considerar el papel de los destinatarios de la experiencia. Esto es, la organización o comunidad de base. Y específicamente el proceso social en que ella está inmersa en ese momento, la ocasión misma en que es convocada a reu-

nirse a hacer o recibir teatro.

El receptor es fundamental en la determinación del carácter que asuma finalmente la producción teatral. Porque, de hecho, transforma el proceso de creación y la representación misma en un estímulo múltiple para sus propias necesidades.

Por tal motivo, el concepto de "obra" resulta algo restringido -- y a la vez impropio-- para dar cuenta de mucha de la producción teatral de base: su capacidad expresiva, su eficacia comunicativa, su impacto social. Ella es siempre algo más que la recepción aislada de un mensaje teatral. Es también decisivo ese "segundo mensaje" implícito que le otorga el uso específico de la representación en el contexto de su recepción en el medio local. Incluso, más allá de la intención y deseo de sus realizadores.

En efecto, es frecuente que este uso, en las organizaciones y comunidades de base, más allá de las características formales del producto, lo transforme en instrumento espontáneo de intervención social.

Esto es, en una ocasión-evento a través de la cual el grupo o la comunidad actúa sobre sí mismo para recuperar un sentido de pertenencia, identidad, compromiso y participación colectiva.

En suma: un ritual de re-conocimiento, (¿quiénes somos?), de revisión (¿en qué estamos?), de proyección (¿qué queremos?).

El sentido de esta "intervención al cotidiano popular" puede variar de acuerdo al interés y contexto de los receptores, y progresivamente también a la intención ya más explícita de los emisores. Por ejemplo, adquiere una connotación educativa (aprender algo juntos respecto de sí mismos), comunicacional (elaborar juntos un discurso de cualquier género en una visión compartida respecto de sí mismos) o animativa (expresar un sentimiento compartido en la actualización de un deseo o aspiración colectiva, recuperada en y por medio de la representación).

De este modo, más que de función, lo que cambia de caso a caso es:

- La escala de los sujetos involucrados en cada experiencia (pequeño o gran grupo).
- El carácter del vínculo que los une previamente, pues no se trata de receptores individuales, aislados, que se desconocen entre sí (familia, agrupación voluntaria territorial o social, localidad, aldea, barrio, etnia, etc.)
- Las características del estímulo teatral
- El contexto específico en que éste es proveído.

Mirada de este modo, la producción teatral obtiene modalidades casi ilimitadas, y de hecho varía desde una dinámica de ejercitación auto-expresiva, un juego de simulación, una o varias sesiones de creación colectiva, hasta un acto o jornada cultural (multi-expresiva), una celebración festiva hasta un espectáculo teatral propiamente tal. Incluso, en este último desde el punto de vista del receptor popular, opera una

apropiación pocas veces pasiva. Primero, por el poco hábito y conocimiento previo de las convenciones de interacción actores-público que ha universalizado el teatro profesional. En el cual el receptor deviene "público" que participa en el acto sólo con su presencia; y el cual ve limitada su reacción a unos pocos gestos pre-establecidos: aplausos, silencios, pifias, etc. En segundo lugar, porque sumado a lo anterior, en el mundo de base con mayor desarrollo de conciencia, un espectáculo tradicional rara vez resiste el embate del comentario, la pregunta, la crítica, el debate; o simplemente el deseo de colaborar en la acción durante su desarrollo o el afán --muy extendido-- de replicarla y adaptarla posteriormente en su medio social.

La producción teatral en el mundo de base, aún con sus distintos formatos, géneros, temáticas, grados de elaboración y desempeño escénico, se convierte en vehículo de transformación de un espacio-evento social. Función que difícilmente el concepto estricto de "obra" puede contener.

En este sentido, no resulta extraño observar la rapidez con que se ha extendido el empleo desagregado de múltiples técnicas teatrales y para-teatrales, como la expresión corporal y sonoro-vocal, el juego de roles, la improvisación colectiva, el socio-drama, el teatro-imagen, el teatro foro, las "sombras chinas", los títeres en diversos campos y contextos de aplicación, más allá del artístico.

Esto es, desarrollo organizacional, la salud mental, la educación popular, la comunicación grupal.

Por otra parte, tampoco es inusual que la difusión de la producción así conseguida, como aquella generada desde un grupo e intención propiamente de expresión artística, sea demandada a efectuarse en el contexto de un encuentro no-teatral. Es decir, no en un acto exclusivo, aislado, convencional de representación, sino durante una convivencia interna, una jornada de capacitación, un encuentro reflexivo, un trabajo voluntario, un homenaje, una manifestación política, un torneo deportivo, una liturgia religiosa, etc.

Todas estas son instancias pre-existentes de sociabilidad popular, con las cuales el evento teatral --sea el resultado de un ejercicio aislado, de un taller o de un grupo de creación-- tiene necesariamente que adaptarse e interactuar durante su desarrollo; y luego, una vez finalizado, ayudar a reestablecer si quiere encontrar un espacio real de receptividad.

De aquí que el problema de fondo de la producción teatral de base empieza a transformarse en cuándo, cómo y para qué intervenir, antes que "qué, cómo y para qué decir algo".

Ello de la medida de la eficacia de cada experiencia y del rol y capacidades del que oficia de animador, sea individuo o grupo.

En fin, reconvertida la expresión teatral por sus destinatarios en instrumentos de animación, grupos y monitores ven ampliado su campo de acción tradicional. En función de lo cual algunos recogen el desafío introduciendo el teatro como técnica auxiliar a procesos de educación, comunicación y organi-

zación popular, del cual emerge algún mini-producto. Y otros, en cambio, lo proponen como la creación de uno o varios productos escénicos que, en sí mismos, incorporen la convocación y la participación del público al interior de situaciones cotidianas o de eventos mayores. Allí donde el sujeto popular de hecho se congrega, interactúa y concentra su atención e interés.

6. EVOLUCION Y TENDENCIAS DE LA PRODUCCION TEATRAL DE BASE

Al respecto resulta ilustrador revisar la evolución que ha seguido tanto el trabajo de grupos y monitores, como la producción y experiencias que dan origen. Evolución que, en el caso de Santiago en el medio poblacional, resulta muy clara y definida; Se puede incluso esbozar una periodización (13). En los últimos dos años este fenómeno también se puede advertir en otros ámbitos y en provincias.

La principal característica de esta evolución es la ampliación: temática, ideológica, escénica, de géneros y estilos, de usos y contextos de recepción, de métodos de trabajo, de modalidades de "intervención".

(13) Una visión más detallada puede encontrarse en el documento "La expresión teatral poblacional: 1973 - 1983", de CENECA

6.1. 1975-1980

En los primeros años en que resurge la expresión teatral poblacional luego del Golpe, aproximadamente 1975, la única ocasión de representación teatral era el acto o festival "solidario". Evento multi-artístico destinado a reunir fondos y adhesiones en torno a campañas de derechos humanos en favor de presos, desaparecidos, exiliados, expulsados de fuentes de trabajo o estudio, etc. En esta actividad, el teatro es producido por grupos informales, constituidos especialmente para la ocasión. Su realización escénica se resuelve en el "sketch", que prolonga la vigencia del viejo sainete, la lectura o pequeña ilustración dramatizada de textos poéticos --el más recurrido es Neruda--, el monólogo, la puesta en escena de pasajes bíblicos, fábulas y cuentos infantiles.

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.

Estas representaciones son muy breves, montadas con escasísimos recursos escénicos: escenario sin plataforma, luz funcional, uno que otro elemento de utilería y vestuario, 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 de manera más elaborada y directa a la condición de vida del sujeto popular.

Quizá una de las obras que mejor muestran este tipo de presentación sea "La Arpillera", montada con ocasión del Mes de María en una Vicaría zonal. Acá el tema es la relación de apoyo mutuo que establecen pobladores cesantes que salen a trabajar por primera vez confeccionando arpilleras.

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

Desde 1977 surgen grupos teatrales más formalizados. Usualmente dirigidos o integrados por personas de estudios secundarios o universitarios, residentes en el barrio o colaboradores de 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 Sotocón; Animas de día Claro (Alejandro Sieveking); Viña (Sergio Vodanovic); Mientras duerme 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 en el caso de los primeros festivales de teatro aficionado organizados por Centros Artísticos independientes (Centro Imagen, Taller 666) y luego organizados por agrupaciones de base en su propio sector.

Pocas de estas representaciones pretenden reflejar de manera explícita el momento social o político contingente a abordar problemáticas globales atinentes a los sectores populares. Las escasas excepciones entre 1977 y 1978 no pueden hacerlo en espacios amplios ni masivos, sino sólo en ocasiones y locales especiales y ante un público muy restringido. Como ejemplos mencionarse la Fábula de perros y conejos (autor desconocido) que trata el tema de 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 nueva, circulan con menor dificultad obras de autores conocidos: El hombre que se convirtió en perro (Osvaldo Dragún); El Ángel (una adaptación de Augusto Boal: De cómo José Silva descubrió que el

Angel de la Guarda existe); Esperando al zurdo (Clifford Odetts). Y en años recientes otras como Pan Caliente (M.A. Requena); La peste bubónica (O. Dragún); Pedro y el Capitán (M. Benedetti).

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 poblacionales al teatro profesional independiente. En efecto, a partir de 1979, pueden verse montadas obras o escenas pertenecientes a compañías como T.I.T. (Los payasos de la esperanza), Imagen (Cuestión de Ubicación de Meza y Radrigán) o El Telón (El invitado de Radrigán) (14).

Mientras tanto no se desarrollaba esta última opción de síntesis, las primeras celebraciones de efemérides 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.) Estas obras, ya pueden decirse, son el producto de la labor de múltiples talleres auspiciados por organizaciones artísticas de base. No pertenecen a los primitivos grupos informales agrupados

(14) Este autor, en los años 80, es lejos el más representado por conjuntos de Santiago y provincias. Especialmente, todas sus piezas breves.

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. Son grupos que al conformar o integrarse a agrupaciones artísticas mayores, evolucionan en esta nueva dirección. Su producción con respecto a la de los otros grupos implica un desafío. Recurrir menos a textos previos y autores consagrados 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 la expresión corporal, los efectos sonoros, la banda musical.

Es el caso mencionar aquí el trabajo de un grupo juvenil de la Zona Sur de Santiago (Santa Rosa). En breves 15 minutos traza un recorrido histórico de la organización popular bajo el Régimen Militar. Un narrador, tres actores-comparsas con la cara pintada de rojo que miman lo adelantado por el Narrador con la ayuda de leyendas y letreros y de una banda musical con mucho ritmo (en cassette), bastan para ese fin.

Por otra parte, a este tipo de obra se la quiere dotar de un intencionamiento 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 "organización y a la lucha". Porque al final, cual-

quiera sea la temática inicialmente planteada o la peripecia seguida por los personajes, el desenlace es el mismo. Todo conflicto, por menor 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, 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 las nuevas iniciativas teatrales que surgen entre los jóvenes pobladores.

Los asistentes a las representaciones resultan siempre los mismos, 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 con lo que aparece como una negación puramente verbal al autoritarismo, negación que no entrega al mismo tiempo pistas de superación viables; 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 fuera posible, entonces mostrar a través de la obra o de cualquier personaje una actitud vital de apertura e inquietud por encontrar esas pistas entre todas, más allá de las recetas conocidas o del fácil refugio en la nostalgia o en la esperanza. Ni Paraíso

Perdido ni anuncio profético del Reino...

Tal parecía ser el sentido de muchas críticas que recibía este tipo de producción teatral de parte de sus receptores. Pero tampoco los grupos de producción más "tradicional", en términos de montaje de obras de repertorio, escapaba a ellas.

Varias de esas obras no producían identificación con los problemas más inmediatos que enfrentaba el espectador popular en ese momento, y con la ocasión --a veces festiva-- en la cual se efectuaba su difusión. Además su duración y desarrollo escénico no siempre era capaz de mantener la atención e interés de los asistentes por mucho tiempo.

Sin embargo, la principal crítica que se la hacía tanto a uno como a otro colectivo, era su insuficiente inserción y adaptación a las necesidades de promoción más permanente de la vida social y cultural comunitaria. Pues su principal aporte se restringía a la entrega de productos ya acabados, en ocasiones y públicos muy especiales (los ya "convencidos"), sin fomentar la expresividad e integración más amplia de toda la localidad en torno a sus nacientes agrupaciones.

6.2. 1980-1983

Los años 80 marcan de este modo, cambios significativos. En primer lugar, empiezan a multiplicarse las iniciativas para hacer teatro de entre el "público" de estas primeras repre-

sentaciones. Y lo hacen como salga. Por lo común, rescatan los géneros humorísticos breves como el sketch y el sainete, que no asumen una perspectiva ideológica definida pero sí una sátira oblicua al momento socio-político presente; o directo a conductas y personajes reconocibles en la realidad local. También es frecuente la dramatización sencilla de problemas inmediatos que enfrentan en el ámbito de la pareja, la familia, la escuela, el trabajo, el club deportivo, el barrio, los medios de comunicación de masas, la propia organización. Representación a la cual le sigue por lo común una improvisada reflexión o debate colectivo.

Una síntesis de ambas opciones se puede encontrar en el grupo Cashillahueñe (Renca) 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 o dos 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. La falta de medios, de recursos, de gente, de receptividad se suple con imaginación...con creatividad". El Fantasma desaparece y entra otro compañero, tan desanimado como el anterior ante la falta de asistentes a la reunión. El primero lo convence para realizarla 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 válido para un colectivo de adolescentes que, hasta hace poco, soñaban con derrocar a la dictadura con las puras ganas...

En tercer lugar, aparecen obras infantiles --con actores, payasos o títeres-- en el ánimo de ofrecer una alternativa de recreación a ese vasto sector de la población popular.

Este uso de reflexión o recreación educativa para una infinidad de temas y preocupaciones se ve reforzado y extendido, más allá de este período, por los crecientes programas de educación popular que impulsan instituciones de apoyo en todo el país. En este terreno la variedad es grande. Se puede mencionar una larga lista:

- Capacitación de monitores de Colonias Urbanas de Verano para niños pobladores. (Santiago; Vicarías Zonales de la Iglesia Católica).
- Curso de Educación Sexual para agentes de salud comunitaria y líderes de organizaciones femeninas. (Santiago; Colegio Médico y Matronas, Colectivo de atención Primaria, Casa La Morada).
- Curso de preparación jurídica para situaciones de emergencia y "estados de excepción" (Santiago; Vicaría Zona Norte).
- Talleres de Relaciones Humanas y desarrollo organizacional (Santiago; Villa Francia; TIDEH).

- Programas de Rehabilitación de alcohólicos y drogadic-
tos. (Santiago; Población Los Nogales y Pudahuel).
- Programa de Rehabilitación Sicológica de niños afectados
por la represión. (Santiago, Temuco, Valdivia; PIDEE).
- Programa de apoyo escolar para niños pobladores. (Santi-
ago; CEANIM).
- Programa de apoyo escolar para niños deficientes mentales.
(Valdivia, Ancud)
- Curso de "Educación para la TV". (Recepción activa de la
programación televisiva), (Santiago; CENECA, Vicaría Zona
Oeste).
- Programa de Rehabilitación de niños y adolescentes delin-
cuentes. (Temuco)
- Programa de desarrollo cultural indígena. (Temuco; Insti-
tuto Indígena).
- Programas de reflexión-acción sobre condición de la mujer.
(Santiago, Valparaíso, CEM, CEAAL).

En este tipo de experiencias, se introduce la producción de pequeñas creaciones colectivas, incluyendo de títeres y paya-
sos, de dos maneras. Ya sea "en vivo" o grabándolas en au-
dio-cassettes que circulan de casa en casa acompañadas en
cartillas. Esta última modalidad fue ocupada, por ejemplo,
en Chillán con buenos resultados, cuando el "estado de sitio"
impedía reuniones públicas. Su temática era cómo abordar la
cesantía y participar de la organización sindical. También
esta modalidad es ya parte del método de trabajo del Progra-
ma de Educación Campesina de FREDER (Radio Escuela para el
desarrollo y educación rural), con la ventaja que una selec-
ción de estos "socio-dramas" son retransmitidos por la radio

local a toda la región de Osorno, seguidos por un debate con
líderes campesinos de distintas comunidades. En ellos se en-
frentan problemas como la relación entre dirigentes y vecinos,
la necesidad de cooperarse para hacer producir la tierra, el
cuidado de árboles frutales, la fabricación de conservas.

Por su parte, los grupos que dedican mayor tiempo a la pro-
ducción teatral comienzan a incursionar en temas propios, bus-
cando al mismo tiempo dotar a su expresión escénica de mayor
agilidad y atractivo.

Aquí se pueden citar al azar algunos casos. El grupo La Ex-
cavación (Zona Norte de Santiago) en su creación colectiva
Esto de jugar a la vida, toca una amplia gama de problemas
vividos en su población: el sometimiento de la mujer y los hi-
jos a la arbitraria autoridad del marido, el sometimiento de
éste a condiciones inhumanas de trabajo en la fábrica, la co-
rrupción económica y moral de los empresarios, la discrimina-
ción de la familia popular en los servicios de salud, la dro-
gaducción y la prostitución juvenil. Todos ellos a través
de escenas breves, con diálogos precisos, elementos etnográ-
ficos y de vestuario sólo indicativos y, supliendo la econo-
mía 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 del género humorístico, en un estilo que recuerda
los montajes lúdicos e irreverentes de Aleph, se encuentra
la creación del grupo Siempre Libre (Zona Oeste), dedicada

al tema de los ídolos juveniles en su versión actual: los "trust" mítico-empresariales. Gurús y maestros espirituales publicitan las bondades de su método de redención a través de "jingles", coreografías televisivas, festivales de gustaciones de dietas especiales, meditaciones bailables, con la ayuda de economistas de "Chicago" y "personal de seguridad" para convencer a los escépticos. De este tema también se ha valido un actor popular para crear un personaje que comenta la actualidad nacional contenida en la prensa, desde una perspectiva tan irónica como heterodoxa: un "Krishna" marginal de población.

En otro estilo, otros grupos se esfuerzan por rescatar con mayor fidelidad situaciones y personajes de la vida real, ayudados por monitores más experimentados y un tiempo más prolongado de preparación.

Hay casos en que este esfuerzo se ve apoyado por métodos de observación, de documentación e investigación. Acá cabe mencionar específicamente a los grupos Engranaje (Zona Oriente) y Refugio (Zona Oeste). El primero, integrado por trabajadores y cesantes de Lo Hermida, se ha especializado 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, las condiciones de vida y de trabajo de los choferes de micro. Acá el trabajo se dirige a reconstruir sintéticamente la situación escogida, y a rescatar los caracteres motrices, gestuales y de expresión verbal de sus protagonistas.

Este método ha sido sistematizado y publicado en una cartilla, accediendo a numerosos grupos de base (15). Entre ellos, Cotupeye de Castro lo ha usado para crear con mucho impacto en su zona la obra "Esquina!" En ella recrean todo el ambiente humano y social de los "changueros" isleños, que se ganan la vida de cualquier manera llegando incluso a la delación política de vecinos y compañeros.

Sin recurrir a un método tan exhaustivo, Refugio de Santiago ha puesto en escena 4 testimonios reales, 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 que por un acalorada discusión se convierte en asesino de su padre; el de un homosexual que se prostituye en el "barrio alto" y el de varias estudiantes que han tenido que abortar. Acá, a diferencia de los otros grupos, 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 originales. De otra, los actores en romería circulan por todo el espacio escénico, y deteniéndose cada rato para que uno de ellos narre su testimonio.

(15) "Investigación-Montaje en teatro popular", CENECA, 1983

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 rezuma 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.

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

Finalmente, en este período, el género de denuncia también enfrenta algunas renovaciones. Aquí se aprecian dos líneas divergentes. La primera tiende a problematizar un aspecto de la realidad del sector popular (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, se trata de buscar soluciones colectivas propias, por provisorias 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; 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.

Una línea opuesta han seguido otros grupos. Se muestra un conflicto generalmente global: la explotación, la injusticia, la represión y un personaje "modelo" que convence rápidamente a los afectados a erradicarlo de raíz, luchando en contra de los responsables... ¡y vencéndolos! Pero comprobado está que acabada la representación todo vuelve a su cauce normal, se ha introducido una innovación. La exhortación verbal hacia el público-sarcástica o agresiva --por no ser, en el fondo, como los personajes de ficción: "¡Qué van a hacer éstos, si son todos unos cobardes, míralos!"; "¡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).

Por encima de las agudas diferencias entre ambas modalidades, existe un problema común. Cuesta mostrar con verosimilitud escénica procesos de cambio: de consciencia, de actitud, de conducta. En el primer caso se es más consecuente. Se opta por diferir este aspecto a la discusión posterior con la audiencia. Pero esta solución es todavía verbal, no teatral.

El segundo caso es patético por su ineficacia. Pues nadie cambia por efecto de meras palabras, por vehementes y coheren

tes que sean. Menos por medio de la agresión. Con imagen de realidad resulta poco creíble, como instrumento de "concientización", un fracaso.

De este modo no es casualidad la entusiasta acogida que recibe a partir de este momento la propuesta del brasileño Boal y su "Teatro del Oprimido". Concretamente, las técnicas de teatro-imagen y teatro-foro contemplan la estimulación del público para que éste "actúe", en vez de verbalizar, las alternativas de cambio que sugieren al conflicto representado. Abriendo la posibilidad de corregir cuantas veces sea necesario toda solución "mágica". Ambas técnicas han comenzado a ser practicadas tanto por parte de grupos teatrales, como de educadores populares. Entre sus destinatarios se encuentran jóvenes, mujeres y adultos de medios urbanos y rurales. No siempre con resultados tan alentadores. Al respecto dos anécdotas. Durante un teatro-foro realizado en un Encuentro Nacional de Educadores Populares, varias personas del público se enardecieron con las tácticas manipuladoras del personaje de "opresor"--en este caso, un rector de colegio. Comenzaron a agredir primero verbalmente y luego a golpes al actor, el que tuvo que huir de la escena y refugiarse entre sus compañeros. La representación por poco acaba en pelea general. El juego tuvo que suspenderse al poco rato. Los ánimos no pudieron aquietarse del todo.

Días antes, durante la preparación de esta obra-estímulo, la improvisación condujo a la movilización de padres y colegas en torno al profesor impago. Los alumnos se negaban a entrar a clases y el resto de los profesores decidieron for-

mar un sindicato. Pues bien, la actriz que propuso el tema porque lo estaba viviendo en carne propia, actuó luego en la realidad de la misma manera que lo propuesto por otros en el ensayo, con tal éxito que el primer sindicato de ese establecimiento se logró constituir a la semana siguiente. Esto sí que el sueldo tardó todavía más en llegar, y fue uno de los últimos. Al poco tiempo, se le canceló el contrato (La profesora, por fortuna encontró otro empleo. Una cosa por la otra...)

6.3. 1983-1986

Después de la gran catarsis festivo-política que abre este período con las primeras "protestas" nacionales, el panorama teatral de base se modifica nuevamente. Viene un largo interregno, una tierra de nadie, en que ésta se sumerge hasta casi desaparecer en Santiago. Las provincias, en cambio, muestran gran dinamismo. De alguna manera en ellas se repiten y entremezclan todas las tendencias mencionadas con anterioridad. Eso sí que a una velocidad mayor. En términos de experiencia acumulada, la brecha que separaba a la capital del interior se reduce radicalmente.

Tal vez lo que caracterice el período es la búsqueda de encuentro y de propuestas abiertas, en todos los ámbitos y a nivel masivo. No ya de y para pequeños grupos encerrados entre cuatro murallas. Se pone la mira en una pronta democratización. Y ello significa prepararse desde ahora, empezando por el ánimo. El sentimiento generalizado es que, al parecer, lo peor ya ha pasado. Aunque el régimen se encarga

de recordar de vez en cuando, con inusitada crueldad, lo contrario.

El movimiento de base continúa expresándose cada vez que puede, escamoteando estados de sitio, a pleno aire. Se multiplican los eventos masivos, más allá de las protestas convertidas en ritual periódico. Además del siempre presente acto solidario, se suceden pascuas populares, colonias urbanas de verano, aniversarios de sindicatos, organizaciones y "tomas" de terreno, efemérides de todo tipo, antiguas y nuevas. Todo se celebra, hasta el dolor.

La expresión teatral, bastante menguada de grupos y representaciones propias, obtiene aquí un naciente espacio. Como en un comienzo, en el acto solidario de la parroquia: sólo que con más gente y usualmente al aire libre. Un espacio ya ocupado por un abigarrado número de manifestaciones: discursos, música, canto, baile. A veces, comida y bebida. También juegos tradicionales y de los otros, de expresión múltiple: murales, dibujo de tiza sobre el suelo, exposiciones de talleres productivos y artesanales, venta de boletines e impresos, etc.

Las protestas han abierto, a su vez, al dominio público la calle, la plaza, los pasajes, la locomoción colectiva, los sitios baldíos. Ahí la gráfica campea: letreros, afiches, grafittis, volantes. La visión de país se completa. Otras amplias zonas aparecen además de la urbana: el campo, el mar, la montaña, el desierto. Se redescubren sus habitantes,

los hombres más cercanos a la naturaleza. En cuyo entorno se mezclan el sonido del viento, el agua, el fuego, los árboles con el ritmo de nguillatunes y diabladas.

Por otro lado, la expansiva red de instituciones no gubernamentales movimientos y líderes sociales aumentan el número de interlocutores, sedes e iniciativas.

¿Qué hacer entre tanta gente, tantas expresiones y en tan grandes espacios? ¡Qué poco acostumbrados estamos! ¿Qué tenemos a nuestro haber, qué podemos crear con ello de aquí para adelante?

La obra pasa a segundo plano: es acción, dinámica, juego, fiesta, taller: resignificación colectiva del espacio y la interacción social.

-- En Puente Alto, una representación del grupo El Globo ante pobladores de un arenal, en el lecho del río, termina en improvisado taller. Los actores conducen al público a contestarles en su propio lenguaje: haciendo teatro. La función dura hasta la madrugada. Todos los presentes han creado y mostrado sus productos a los demás.

-- En una Vicaría Zonal, una jornada de solidaridad culmina, con la guía de un monitor, en una imprevista ronda de bailarines que recorren todo el edificio y patios al ritmo de persecución. En torno a la fogata, conforman una tribu de vuelta a su tierra, después del exilio.

- Una representación infantil del grupo Q (Barrio Estación Central) finaliza con los asistentes en la plaza adyacente, dibujando lo recién visto en la sala.
- Una protesta en la Villa de la Universidad Católica (Ronda Grecia) se inicia con un desfile de músicos y cantores que recorren los pasajes, convocando a los vecinos. Continúa con la actuación de un trío de payasos "democráticos" en la plazoleta de juegos y culmina ya de noche, con fogatas en las veredas.
- Una pareja de novios se sube a una micro en el centro de Santiago. Comienzan a discutir sobre la lista de invitados a su matrimonio. La discusión se acalora. El novio lanza los partes de invitación por el aire y se baja. La novia, ofendida y avergonzada, lo sigue detrás. Los pasajeros recogen los papeles: se los invita a participar de la movilización del día siguiente.
- En Valparaíso, un taller de dirigentes poblacionales espera que se desocupe el local para comenzar su reunión. En vista a que no todos han llegado a la hora, deciden entrar a "hacer hora". En el local, un grupo de mujeres dramatizan sus problemas de relación conyugal. Terminada la representación y hasta varias horas después, los hombres continúan discutiendo con el grupo lo presenciado. Ese día no hubo sesión del taller, de acuerdo a la tabla. En conclusión, sus integrantes deciden incorporar como próximo tema de reflexión el problema del "machismo".

- Una Escuela de capacitación teatral, en Ancud, interrumpe sus actividades "a puertas cerradas" para improvisar una función nocturna de títeres en la plaza principal. Hasta los carabineros se reunieron para verla. La siguiente Escuela, en Osorno, involucra a toda una comunidad rural (huilliche) en la "investigación-montaje" que están realizando los participantes. El producto de la capacitación se inicia con el recorrido de una carreta enflorada y banda de música por todo el lugar; la sigue la representación al aire libre, a la luz del fuego y de la luna, y se termina comentándola con mate, sopaipillas, canto y baile general (16). La última escuela de la serie, en Temuco, se cierra con un desfile de enmascarados por la carretera sur, encabezado por un muñeco gigante, y bailando toda la procesión una diablada nortina. Las carretas y automóviles que pasan, acompañan con toques de bocinas y pestañeo de luces.
- Una representación del grupo Ad-Mapu en la población Sara Gajardo de Santiago, acaba con una imprevista y emocionada conversación "en lengua" entre actores y público. Entre ellas se encontraban muchos pobladores, que a la fecha habían perdido casi el idioma original y toda expectativa de practicarlo en la gran ciudad. Suena la trutuca

(16) Mayores antecedentes sobre esta actividad puede encontrarse en la publicación "Documentos sobre una experiencia de teatro con campesinos huilliches!" Escuela de Primavera; Programa de Formación de monitores de Teatro para la Animación social y cultural de base; CENECA, 1986.

y el kultrún en la despedida, que nadie quiere que aún se produzca. Se ha reencontrado un lazo profundo entre habitantes del sur y del norte, entre campesinos y pobladores..

- En Villa Alerce, cerca de Puerto Montt, se celebra la Navidad, por primera vez en años de manera comunitaria. El grupo de teatro recién creado prepara a cerca de 60 vecinos en la representación del Nacimiento de Jesús. Al establo verdadero, llegan caballos, burros, vacas y ovejas con sus pastores, también de verdad. Lo único que no se pudo conseguir fueron auténticos Reyes del Oriente. Fueron sólo "actuados".
- Una reunión de un comité de base es interrumpida por dos monitores despistados que buscan la sala donde un grupo los espera para aprender teatro. Después de aclarado que ese no es el grupo, que el que buscan ya se ha ido del local, los monitores preguntan a los presentes el motivo de su reunión. Los convencen a continuarla "jugando a las estatuas". Mientras unos modelan a sus compañeros, un folclorista crea colectivamente con los restantes una "cuarteta-canción", cuyo contenido ilustra el mismo tema del teatro-imagen realizado. Terminan cantándola todos.

En fin, ya sea de modo espontáneo o conducido, la nueva tendencia es la búsqueda de formas de intervención de cualquier espacio o evento público, para que el "público" allí reunido se involucre, se exprese, participe, dialogue, actúe, reflexione, sin mediar para ello de entrenamiento especial previo, ni necesariamente una estructura formalizada y específica para tal fin.

El lenguaje teatral que se ve enriquecido y ampliado por muchos otros medios de expresión, cuyo demonimador común es siempre lo que a los participantes les acomode más de acuerdo a su experiencia y destrezas acumuladas.

De las protestas y otro tipo de movilizaciones el teatro está aprendiendo a convocar, a congregar, a preparar un clima adecuado de expresión y participación, mediante un estímulo adecuado.

De las fiestas populares, el teatro está aprendiendo a utilizar los grandes espacios y los elementos naturales, el ánimo festivo y el potencial creativo del público masivo.

De las actividades de organización y educación popular, el teatro aprende a contener como objetivo propio, el intercambio de experiencias y saberes, la reflexión, el debate público y el principio de una acción colectiva a partir del "emergente grupal".

Siendo esta tendencia embionaria, no posee todavía grupos monitores, métodos y géneros absolutamente definidos y probados. Hasta el momento todo está por asentarse. En este tipo de opción, tal vez el único formato que ha logrado cristalización sea la Chingana. Creación originada también informalmente por el grupo Palitroque durante un Encuentro Nacional de Educación Popular (17).

(17) Otro grupo, como tantos, hoy desmembrado. A pesar de ello, sus integrantes por separado continúan difundiendo su hallazgo. De hecho, existen ya varias versiones de "chingana" en poblaciones de Santiago.

La Chingana es una fiesta popular semi-estructurada que puede insertarse en cualquier actividad o espacio. Sus componentes son vastísimos y puede dar lugar a infinitas variaciones; también su duración es variable de acuerdo a la disposición de sus animadores y público. Mezcla música, canto, baile, teatro, poesía, juegos, competencias semi-deportivas. También puede incluir exhibición de audiovisuales. Junto a ello se alternan momentos de conversación, lectura de cartas o testimonios, intercambio de experiencias, enseñanzas, cuentos, leyendas, tradiciones, misterios, anécdotas, chistes y adivinanzas, de acuerdo al tema planteado. Finalmente, contiene breves espacios de capacitación formal respecto de diversas técnicas o conocimientos aplicados. El intermedio o el final se ameniza con bocadillos y bebidas.

Algunas veces la Chingana posee un tema central que articula sus distintos elementos. Como puede ser el trabajo y los oficios; la organización, la vida del barrio o comunidad. Otras, su motivo es la cultura y creatividad popular en general.

No precisa de un gran número de animadores. Un equipo de tres a cinco personas bastan, eso sí que de destrezas múltiples. El resto lo hace y lo pone el público. ¡Y de qué manera!

Difícil resulta fijar su estructura, pues se es planteada de acuerdo a cada ocasión. Pero su desarrollo es más o menos como sigue. En un espacio cualquiera sin escenario ni luz

especial, dos personas offician de animadores-conductores; van enlazando las distintas actividades, ya sea anunciándoles verbalmente, en pequeños diálogos humorísticos o por intermedio del canto y la poesía popular (payas, pregones, canto a lo divino, cuartetos). Los restantes miembros del equipo intervienen de vez en cuando, sorpresivamente de entre el público: como personaje de una acción dramática, como orquesta musical, como recitadores, acomodadores, etc. Todas las intervenciones se realizan con la intención que la audiencia participe activamente. En este sentido existe un permanente "feed-back" entre animadores y público: algunas actividades son rechazadas o postergadas, otras las propone y efectúa el mismo público.

Las intervenciones propiamente teatrales son variadas. Algunas siguen una modalidad parecida al teatro-invisible; otras caracterizan con unos pocos recursos muy expresivos (máscaras, vestuario) a diversos personajes (realistas o "mágicos", propios de la tradición popular), quienes interactúan entre sí, con la música y el canto, la poesía o con el público. También se pueden emplear aquí piezas de títeres o una obra completa de tipo "tradicional". Finalmente, se estimula al público para que cree por sí mismo breves piezas de teatro: sketches, teatro-imagen, improvisación colectiva que pueden ser, a se vez, modificadas por otros miembros del público.

En síntesis, la Chingana es una experiencia completa: recreativo-educativo-artística, donde el principal actor es el público. Este aprende a ejercitar sus múltiples capacidades que, por lo general, cree no tener. Termina por saber "que

sabe" de todo. La cosa es atreverse no sólo ahí, sino de vuelta a casa y al trabajo, a demostrarlo.

Si ésta, como otras modalidades futuras de teatro-animación facilitan la integración del tejido social de base, la recuperación de su palabra a través de muchos medios y mensajes, el ejercicio de la iniciativa y la participación popular, cumple con ello una innegable función política y cultural. Desde el punto de vista político, contribuye a crear "ciudadanía" activa; desde el punto de vista cultural (simbólico-vivencial), un sentido de pertinencia y compromiso en el proceso nunca acabado de constitución de una identidad colectiva más allá incluso de coyunturas políticas y "ghettos" sociales aislados entre sí.

V TESTIMONIOS Y DOCUMENTOS

TEATRO DE FAMILIARES DE EXILIADOS, POBLADORAS,
EMPLEADAS DE CASA PARTICULAR Y MAPUCHES

SANTIAGO

TALLER DE TEATRO COMITE PRO-RETORNO DE EXILIADOS

COMISION CHILENA DE DERECHOS HUMANOS

1. Programa: EL SISTEMA

"Medio millón de uruguayos fuera del país. Un millón de pa raguayos, un millón de chilenos. Los barcos zarpan repletos de muchachos que huyen de la prisión, la fosa o el hambre.

Estar vivo es el peligro; pensar un pecado; comer un milagro.

Pero, ¿cuántos son los desterrados dentro de las fronteras del propio país?

¿Qué estadística registra a los condenados a la resignación y al silencio? El crimen de la esperanza, ¿no es peor que el crimen de las personas?

La dictadura es una costumbre de la infamia: una máquina que te hace sordo, mudo, incapaz de escuchar, impotente de decir y ciego de lo que está prohibido mirar.

El primer muerto por torturas desencadenó en el Brasil en 1964, un escándalo nacional. El muerto por torturas número diez apenas se apareció en los diarios.

El número cincuenta fue aceptado como "normal".

La máquina enseña a aceptar el horror como se acepta el frío en invierno.

Eduardo Galeano"

2. ORIGEN

El taller de teatro del Comité Pro-Retorno de Exiliados se creó en 1982, con el objeto de presentar una obra que diera a conocer la violación del derecho de vivir en la patria, y se presentará en el documento de clausura de las actividades realizadas por el Comité durante el mes de Agosto, mes del exilio chileno.

Se optó por el trabajo teatral por considerar que este medio de comunicación no tradicional es un instrumento de difusión y sensibilización concreto que cumple con nuestro objetivo.

Los integrantes del grupo optaron por esta forma de trabajo, porque a todos les interesa particularmente el teatro.

La experiencia individual y grupal obtenida del desarrollo de una relación de trabajo democrática, participativa y colectiva impulsa al taller a continuar con el medio de expresión.

La buena acogida del montaje tanto por parte del público como del comité, dió la posibilidad de que esto se difundiera en otros medios.

3. OBJETIVOS

- a) Que el grupo sea una instancia de formación de las personas que lo constituyen.
Porque esto conlleva implícita la proyección de un cambio social, de transformación de nuestra realidad.
Hemos optado por el trabajo teatral como una metodología integral del desarrollo. Ya que es un medio de expresión abierto que a todos nos identifica, y que nos permite difundir el problema común a todos, a través de un canal más atractivo y masivo.
- b) Difusión del trabajo realizado: Montaje de la obra "Documento Internacional "L" hacia sectores: universitarios, sindicales, poblacionales, comunidades cristianas, gremios profesionales, organizaciones solidarias de Iglesia, organizaciones políticas, centros culturales, sectores medios.
- c) Nivel de compromiso de cada uno de los integrantes por el trabajo tanto interno como externo.

4. METODOLOGIA DE TRABAJO

- a) Trabajo grupal a partir de las proposiciones individuales.
- b) Expresión corporal -Actuación- Voz.
- c) Dramaturgia y dirección
- d) Constante contacto y observación de nuestra realidad.
- e) Trabajo al aire libre

- f) Investigación, lectura y conocimiento de textos, obras, ensayos, novelas, folletos, etc., escritos por autores nacionales e internacionales, exiliados y no exiliados.
- g) Investigación sobre el tema del exilio con datos y cifras verdaderas que se realiza conjuntamente con el Comité.

5. DESARROLLO DEL TALLER

El trabajo teatral realizado por el taller pro-retorno se desarrolló sin problemas hasta 1983. Sus resultados fueron reconocidos dentro y fuera del país. A comienzos del año 83 obtiene financiamiento de organismos internacionales y el taller emprende una labor mucho más profunda y sistemática, lo que le significó la detención de uno de los miembros más importantes, (el dramaturgo), y la constante amenaza hacia el resto.

De esta manera se interrumpe, por razones de seguridad, el trabajo que llevó a cabo este taller. Sin embargo los miembros del mismo proyectan esta rica experiencia hacia otros medios; principalmente poblacionales, comunidades cristianas y colegios profesionales, donde se utiliza el teatro como una alternativa de supervivencia cultural y que además les permite crear un espacio de libertad a través del cual canalizan creativamente sus inquietudes frente al sistema.

Así por ejemplo, en 1984 se realiza un seminario sobre "No violencia activa" en el cual participa la directora del grupo, aportando con proposiciones teatrales como alternativas prácticas de enfrentamiento individual y colectivo ante si-

tuaciones de violencia en Chile.

Este trabajo se basó en ejercicios experimentales centrados en los niveles sensoriales, físicos, emotivos y cognitivos con los asistentes. Luego se le invitaba a presenciar un breve diaporama sobre el tema. Terminada la exhibición, los asistentes se dividieron en pequeños grupos y comentaron lo visto, confrontándolo con su propia experiencia. Finalmente, comunicaban al plenario sus conclusiones bajo la forma de una dramatización colectiva.

En consecuencia, esta experiencia así como muchas otras, han servido a las respectivas comunidades para satisfacer sus necesidades de expresión y denuncia, integrando el teatro a su práctica diaria.

6. Difusión de la obra "Documento Internacional L"

1982 - 1983

MES	PRESENTACIONES	PUBLICO/PERSONAS
Agosto	Vicaría Zona Oriente	500
Septiembre	Puente Alto	100
Octubre	Decanato Zona Sur	80
	Vicaría Zona Norte	50
	FASIC	25
	Campus La Reina U. Chile	40
	Población Nuevo Amanecer	50
	Taller 666	200
	Noviembre	Vicaría Zona Oeste
Parroquia Jesús Obrero		----
Escuela Química y Farmacia		80
Colegio San Juan		30
Sindicato Good Year		----
Sindicato Summar		130
Centro Cultural Mapocho		100
Diciembre	Colegio Médico de Chile	80
	Capilla población R. del Canto	50
	Sindicato Madeco	300
	Sindicato Panificadora	80
	Taller 666	80
1983	-Colegio Médico	150
	-Gira a Valparaíso	200
	-Gira a Concepción	200
TOTAL : 23 Funciones contabilizadas		2.535

7. A MODO DE EJEMPLO: UNA ESCENA DE LA OBRA

En una habitación múltiple hay 5 personajes realizando diferentes actividades. Unos están amasando, otros preparan trago y otro controla la hora en el reloj.

Mujer 1: Esta harina italiana no es como la nacional, ¡cuesta más amasarla!

Mujer 2: Como que le tira pa'shpaguetti.

Hombre 1: Tienen que salir buenas empanadas.

Hombre 2: Cincuenta empanadas, mínimo y calduitas.

Hombre 1: Como esas de Vivaceta ¿te acordai?

Mujer 1: Ustedes preparen el pisco sauer y no jodan.

Hombre 2: Pisco sauer y sin pisco.

Hombre 1: Y sin limones, porque estos son limonetis.

Mujer 3: Oigan, espérense que falta media hora para las 7.

Hombre 2: El abrazo que te voy a dar a las 7 y media...va a ser histórico.

Mujer 1: No se por qué no compramos capelettis en vez de andar hueveando con las empanadas.

Mujer 1: ¡Pero si a mi no se me ocurrió! fue a Ernesto.

Hombre 1: Ah! ¿así que yo inventé esto? Empanadas con cebolleti, aceituneti y la carneteti. Para un año nuevo que nadie está celebrando en doce mil kilómetros a la redonda porque perdóname, pero nosotros somos los únicos giles que se les ocurre darse el abrazo en la hora chilena y por eso tenemos que estar preparando la comida a esta hora, cuando estos italianos ya se dieron el abrazo...y nosotros aquí, mirándonos con cara de imbéciles, como si...

Mujer 1: Oye, pero cálmate.

Hombre 1: Pero no se dan cuenta que estamos idiotas, idiotas delirantes. Si ¿a quién se le ocurre celebrar el año nuevo a las siete y media de la mañana? Si estamos en Europa, a siete horas de diferencia, no en Sudamérica, ¿Entienden? Hay un océano entremedio con ballenas y tiburones...

Mujer 2: Ya córtala, te has llevado todo el año en lo mismo.

Hombre 1: Sí! y voy a seguir, porque se necesitan dos meses fáciles para cruzarlo. Pero no importa, porque aun que tengamos las maletas hechas, aunque sueñen con la comilona que nos vamos a dar cuando volvamos, igual, todo es inútil porque está la maldita "L" en el pasaporte. Si, ellos nos arreglaron bien arreglados, por eso no vamos a volver nunca ¿oyeron? nunca, pero nunca, y aquí nos vamos a hacer viejos hablando idiomas de mierda y soportando las sonrisas de gringos de mierda y tomando un vino de mierda y visitando sus museos de mierda, y respirando su cultura de mierda, y sus valores de mierda, y...

Mujer 2: ¡Andate a la mierda, oh!

Mujer 1: Déjalo. Si este no está más amargo porque está tratando de animar la fiesta.

Hombre 1: (Pausa) ¿Te refieres a mi?

Mujer 1: Sí, a tí.

Hombre 1: Perdona, pero yo no quiero más conflictos entre tú, (se señala a sí mismo) y...(señala a mujer 1)...o sea entre yo...y...(señala a mujer 1).

Mujer 1: Entre yo y tú

Hombre 1: Sí, porque yo (señalándose) (Estalla) ¡A la mierda!

(le viene repentinamente un ataque de asma) Ay, el asma.

Mujer 3: ¡Faltan cinco minutos!

Mujer 2: Yo te traigo el nebulizador.

Hombre 1: No, yo creo que es la falta de temblores, tanta inmovilidad me ataca.

Hombre 2: A mi también. Despierto a medianoche, un temblor! pienso, y nada. Todo quieto, como muerto.

Mujer 2: Espérate, yo te voy a mover un poco.

Mujer 3: ¡Las siete y media! Año nuevo!. Se abrazan.

Mujer 2: Brindemos chiquillos. Yo brindo por mi familia que está en Santiago.

Mujer 3: Yo por la mía que está en Valparaíso.

Hombre 1: Y yo por Chillán.

Mujer 1: Yo por Coyhaique

Hombre 2: Y yo por el próximo año en Punta Arenas.

S A N T I A G O

PROYECTO TEATRO DE MUJERES

INFORME PARCIAL : POBLADORAS Y EMPLEADAS DOMESTICAS

1. INTRODUCCION : Contexto y propósitos de la experiencia

El proyecto Teatro de Mujeres se inserta en el programa de actividades del Círculo de Estudios de la Mujer (CEM) en el período Marzo 83-84 y se desarrolla en Santiago de Chile con el patrocinio de la Academia de Humanismo Cristiano (AHC).

Su propósito central es el de experimentar el uso del teatro como instrumento de toma de conciencia en grupos de mujeres. Ello en el entendido que las mujeres vivimos una opresión es pecífica que, como síntoma de una cultura de dominación más global, se alimenta y recrea en la falta de conciencia de no sotras mismas en los ámbitos familiar y sociopolítico.

El método teatral específicamente propuesto en el proyecto consiste en la creación colectiva de sketches, piezas de teatro cortas que aluden a problemáticas de la mujer, y que el ser representadas pueden motivar una reflexión y debate colectivo. Dicha creación colectiva es realizada por un grupo dado de mujeres ("grupo-instrumento") para otro grupo de mujeres ("grupo-objetivo") el que además de presenciar la representación teatral, debate los temas allí contenidos.

El objetivo específico del proyecto fue la utilización de es

te método como apoyo a los programas de formación e investigación del CEM y otras instituciones afines.

Este objetivo varió considerablemente durante su implementación en el sentido que no se utilizó un sólo "grupo instrumento" y que éstos no sólo respondieron a demandas institucionales o de proyectos de investigación-acción, sino también a demandas de diversas organizaciones de mujeres.

Los grupos-instrumentos utilizados fueron en dos de los cuatro casos (grupo de pobladoras sector Ochagavía y grupo de empleadas de casa particular), instancias que el proyecto no sólo colaboró en crear, sino que además tuvo especial interés en desarrollar como instancias de trabajo teatral permanente en sectores populares.

A continuación describiremos sintéticamente la experiencia de los dos grupos mencionados, que corresponden a la tercera etapa del proyecto (18).

2. TERCERA ETAPA : Teatro de sectores populares para sectores populares.

Comprende la actividad teatral orientada a la reflexión y toma de conciencia en sectores populares, actividad desarrollada por mujeres del mismo sector. El énfasis en esta etapa está puesto en la creación de dos nuevas instancias de

(18) Copia del informe completo puede solicitarse directamente a las autoras: Patricia Crispí y Eliana Largo de CEM (Centro de Estudios de la Mujer).

trabajo teatral. Al respecto, el proyecto colaboró con dos grupos de mujeres de sector popular (pobladoras sector Ochagavía y empleadas de casa particular) en la conformación de sus respectivos grupos de teatro.

Adicionalmente, en esta etapa se ensayó un nuevo método para la utilización del teatro en el trabajo con mujeres, ("Teatro del oprimido"), el que se desarrolló con un grupo de mujeres campesinas.

2.1. Los Grupos de Teatro Popular

Los grupos de teatro popular surgen vinculados al propósito de utilizar el método teatral como complemento de actividades de formación-reflexión de programas de investigación-acción con mujeres de sectores populares.

En el desarrollo de dos de esos programas se privilegió el que fuesen las propias mujeres populares el grupo "que hace teatro" en vez de sólo "para quién hace teatro" (opción contemplada inicialmente en el proyecto). Dicho énfasis estuvo principalmente fundado en la experiencia respecto al uso de la dramatización en talleres de formación, en donde las mujeres estuvieron especialmente motivadas en continuar con el trabajo de teatralización de sus propias vivencias.

El interés del proyecto por responder a esa demanda se basó, por una parte, en la necesidad de obtener elementos para la sistematización del método teatral en lo relativo al trabajo de conformación de grupos de teatro de mujeres. (Cabe ha-

cer notar que la única experiencia previa al respecto es el grupo de teatro CEM, cuyas características muy específicas dificultan una generalización). Un nuevo objetivo específico del proyecto consistió entonces en capacitar a grupos de mujeres de sectores populares para que, mediante el uso de las técnicas teatrales, lograsen re-crear sus vivencias, representándolas en "sketchs" cuyos contenidos pudieran ser debatidos con otros grupos de mujeres. La decisión de las gestoras del proyecto de dar cumplimiento a este objetivo, se relaciona por otra parte con algunos planteamientos de los educadores populares, en el sentido de responder a necesidades autodeterminadas por los grupos de base, socializando el conocimiento y posibilitando la autonomía de éstos.

El trabajo específico en la conformación de ambos grupos de teatro se realizó a través del desarrollo de un "Taller de expresión teatral" que comprende actividades de expresión corporal, juegos, dinámicas de grupo, ejercicios de relajación, concentración e improvisaciones conducentes a la creación colectiva de un sketch. La creación colectiva estuvo, en ambos casos, referida a la problemática propia de la opresión de las mujeres participantes, y se desarrolló a través de la colectivización de experiencias personales.

Al momento de la representación del sketch, el taller de expresión teatral (instancia de reflexión y toma de conciencia en sí misma) se convierte en "grupo instrumento" para la reflexión y toma de conciencia de otros grupos de mujeres destinatarias ("público").

A continuación se detallan algunas características específicas en cada una de las dos experiencias:

2.2. Grupo de Mujeres Ochagavía

- Surge vinculado al "Taller de Formación de la Mujer Pobladora" (1982) de SUR, Profesionales Asociados.
- El grupo lo integran mujeres residentes en poblaciones y campamentos del área sur-poniente de Santiago, pertenecientes a un mismo sector habitacional, pero con significativas diferencias socioeconómicas entre ellas (trabajadoras del Plan Empleo Mínimo, artesanas, etc.).
- El taller de expresión teatral realizado con este grupo tuvo una duración de cuatro meses (una reunión semanal) y se desarrolla en la Parroquia San Juan de Dios, del sector. Lo integraron en su inicio 8 mujeres pero sólo dos de ellas participaron sistemáticamente en el desarrollo global de la experiencia.
- Instrumento: "La Chela", creación colectiva Grupo de Teatro Ochagavía, (noviembre 83), sketch de quince minutos de duración que trata de los conflictos de pareja originados a raíz de la participación de la mujer en organizaciones femininas (ver texto en Anexo).
- Grupo objetivo: las instancias concretas de representación del sketch aparecen en el siguiente cuadro:

Grupo-Objetivo	Sexo	Edad	Tamaño	Realización Debatida	Fecha Actividad.	Lugar
ENCUENTRO DE MUJERES	Mujeres	Adultas	40	SÍ	15/12/83	Ochagavía
	Mujeres	Adultas	60	SÍ	01/04/83	Pudahuel
EVENTO SOCIAL	Mixto	Todas Edades	50	SÍ	27/11/83	Santa Rosa (Campa-mento Raúl Silva Henríquez)
ACTO CULTURAL	Mixto	Todas Edades	450	--	08/03/84	Puente Alto (Teatro Palermo)

(*) Existe registro en video de esta actividad.

2.3. Grupo de Mujeres Empleadas de Casa Particular

- Surge vinculado al proyecto de investigación-acción del CEM: "Experiencias Organizativas de Trabajadoras de Casa Particular".
- El grupo lo integran trabajadoras domésticas "puertas adentro" de distintos barrios de Santiago, todas ellas de origen campesino.
- El taller de expresión teatral realizado con este grupo tuvo una duración de seis meses (una reunión quincenal al inicio, y semanal posteriormente) y se desarrolló en un comienzo en la sede de ANECAP (Asociación Nacional de Empleadas de Casa Particular). Y posteriormente, en el local de CEM. Lo integraron a su inicio cinco mujeres, tres de las cuales participaron en el desarrollo global de la experiencia.
- Instrumento: "La Lula", creación colectiva Grupo de Teatro Empleadas de Casa Particular, (diciembre 83), sketch de diez minutos de duración que trata de la relación empleada-patrona y de los conflictos de la primera ante la situación de "quedarse embarazada" (ver texto en anexo).
- Grupo Objetivo: el sketch antes descrito fue utilizado en una oportunidad (19/12/83) en el Sindicato de Trabajadoras de Casa Particular (SINTRACAP). En esta actividad participaron 35 mujeres sindicalizadas con las que se debatió el tema de la dramatización.

3. Conclusiones provisionales

3.1. Sobre los Objetivos Específicos

El logro más importante de esta etapa y tal vez de todo el proyecto es la significativa transformación experimentada por las mujeres integrantes de ambos grupos. El contacto directo de las participantes con el lenguaje teatral actuó positivamente sobre ellas ayudándolas a pensar en su realidad, valorarla en el sentido que "vale la pena contarla", estructurarla en un sketch y ensayar comportamientos alternativos referidos a ella. También constituyó un importante aprendizaje en términos de extraer y comunicar contenidos, desarrollar el sentido de la observación, reconocer y autovalorar la propia capacidad creativa. Este logro no sólo fue significativo en términos de una acción social-efectiva sino que también --y por su intermedio-- en términos de la investigación metodológica que subyace al proyecto.

Cabe también considerar la "mayor conciencia" adquirida por las integrantes de los grupos-objetivo, a partir de observar las representaciones y discutir sus contenidos. Al respecto, si bien no se tiene una evaluación sistemática de parte de los mismos, es posible formular la hipótesis de que el teatro de sectores populares para sectores populares es más idóneo en términos de instrumento de reflexión y toma de conciencia, que el teatro de sectores medios para sectores populares. Ello básicamente porque el mismo lenguaje y visión del mundo que en ese caso tienen el grupo instrumento y el grupo objetivo facilita la intercomunicación.

3.2. Sobre el método: Las diferencias entre "hacer teatro" y "recibir teatro".

Haciendo abstracción de las múltiples condicionantes, el método propuesto e implementado a través del proyecto nos remite a "mujeres que hacen teatro" y "mujeres para quienes se hace teatro".

Las mujeres que hacen teatro (integrantes de los grupos-instrumento) hacen uso directo del lenguaje teatral: se expresan a través de él, recuperan la palabra habitualmente negada, experimentan con el propio cuerpo y la propia realidad, conocen y reconocen su opresión por medio del trabajo personal y, al mismo tiempo, político y colectivo.

Las mujeres para quienes se hace teatro, en cambio (integrantes de los grupos-objetivo) observan una representación, reconocen (o no) su realidad a través de ésta, reflexionan y debaten los temas allí contenidos.

Ambas experiencias difieren sustancialmente en términos de facilitar-posibilitar una "mayor conciencia". Puesto que la conciencia acerca de la opresión no se recibe sino que se hace: nadie la puede construir sino el propio sujeto. La posibilidad de acceder a ella a través del teatro está en directa proporción con el grado de participación que el sujeto hace de los lenguajes que la significan.

A ello debe agregarse el hecho de que sólo una pequeña proporción de las mujeres que asisten a una representación participan efectivamente del debate. Siendo así, la experien-

cia de participar en un grupo-instrumento difiere, aún más de la experiencia de participar en un grupo-objetivo.

La perspectiva de multiplicar los grupos-instrumentos de tal manera de permitir que más mujeres tengan contacto directo con el lenguaje teatral, se enfrenta con algunas dificultades propias de los grupos de mujeres en términos de su conformación y funcionamiento irregular.

El primer obstáculo se refiere a la inestabilidad en la participación, que supeditada a condicionantes de carácter doméstico (casa-hijos) y de tipo económico-laboral (cesantía-trabajo remunerado no estable), impide la continuidad que el trabajo de un grupo de teatro supone. Este obstáculo se agudiza en sectores populares cuyas condiciones extremas de opresión --tanto de clase como de género-- interrumpen continuamente la actividad grupal.

El segundo obstáculo se refiere a cierta dinámica que, a modo de hipótesis llamaremos "Síndrome de opresión grupal". Se trata de una dinámica "circular" en tanto cierra al grupo a la posibilidad de integrar a "otro". Actitud negativa en tanto retardadora de los procesos creativos, se potencia más fácilmente en un grupo de teatro por el mayor contacto que el lenguaje teatral supone entre las participantes.

Los obstáculos señalados conducen a la necesaria resolución del divorcio entre "hacer teatro" (por parte del grupo-instrumento), y "recibir teatro" (por parte de los grupos-objetivo). En ese camino, el método del Teatro del Oprimido, rompiendo

precisamente con la dicotomía actor-espectador, sujeto-objeto, propone técnicas que permiten a las aquí definidas como receptoras, hacer también uso del lenguaje teatral; durante la representación.

Se trata de técnicas que, a su vez, eliminan la instancia grupo-instrumento como factor clave de la experiencia.

La implementación en forma sistemática del Teatro del Oprimido ofrece, así, como la consecuencia lógica de este proyecto en el futuro, en términos del uso del teatro como medio de comunicación y conocimiento en el proceso de toma de conciencia de grupos de mujeres.

4. ANEXO : Las Obras

4.1. "La Chela"

Creación colectiva Grupo de Teatro Ochagavía.

Personajes : Chela : La mujer

El : El marido

(Entra el marido a la casa, de vuelta de su trabajo)

El : ¡Chela! ¡Ya llegué! Bah, parece que no está. Puchas la vieja cochina, denuevo tiene todo desordenado. (Se asoma hacia afuera)
¡Vecina. ¿Está mi vieja ahí? (entrando) ¡y yo que vengo cagado de hambre! (revisa las ollas)...No hay nada de comida, ¡ni un pedazo de pan! (se siente muy molesto, rezongando a cada momento. Prende el televisor y se dispone a ver el partido de fútbol. Mira la hora, se para de nuevo a revisar las ollas, se sienta. Desde la calle se escucha la voz de la Chela).

Chela : Chao...acuérdate de pasarme a buscar mañana...en la tardecita. Chao, saludos a los niños. (Entra y sonriendo se acerca a saludar a su marido) ¡Bah, habías llegado viejito! (El la rechaza, sin saludarla).

El : Menos mal que llegaste, oh! ¿Son horas de llegar éstas? Estoy más de una hora aquí mirando las moscas, ¿dónde andaba?

Chela : En una reunión con las señoras.

El : ¡Tu tenís que estar aquí cuando yo llego! ¿Qué tenís

que andar haciendo en la calle?

Chela : Aprendo cosas que aquí no aprendo.

El : ¡Qué es lo que vai a aprender!

Chela : Cosas que...(él la interrumpe).

El : Tenís que aprender a atender a tu marido. Pa'eso yo trabajo, pa'eso te doy la plata. (Ambos discuten a la vez).

Chela : ¿Cuánto rato hace que llegaste?

El : ¡Uf! ¡Una hora que llegue!

Chela : ¡Una Hora! En una hora yo hago el aseo, la comida y atiando a los niños.

El : Ya, ¡apúrate entonces, tengo hambre! (Chela se pone a barrer).

Chela : Este viejo está más neurótico; los amigos en vez de ponerlo mejor lo...

El : (Interrumpiéndola) ¡Pásale ahí, mujer, mira como está de cochino!

Chela : Bueno y ¿por qué no la limpias tú?

El : ¿Por qué? ¡Tú tenís que tener la casa limpia, no yo!

Chela : Mira, antes pasé años metida aquí en la casa, teniéndote limpio, ordenadito, con comida, esperándote... ¿Y qué saqué?

El : Bueno, pa'eso te casaste ¿no?
(Chela sigue barriendo y hablando como para sí misma)

Chela : Pasé las noches sola, me acostaba sin comer, esperándote...me aburría esperándote.

El : ¿Y pa'qué te casaste, entonces?

Chela : Hubiera sabido...

El : ¡Que! llegabai a correr pa'casarte!

Chela : ¡Ja!

El : Ya, apúrate con la comida. ¡Ahora te ponís a limpiar...!

Chela : ¿No dices que está sucio?

El : Ya, apúrate que tengo que salir.

Chela : ¡Apuesto que con los amigos o con el patrón nada que alega tanto! ¿Por qué no le alegai a tu jefe que te suba el sueldo?

El : Claro, si me pongo a alegar, ¿con qué comís?

Chela : Bueno, habla allá con tus amigos a ver si forman un sindicato pa'que te suban el sueldo...Así como vamos ...vamos a llegar de allegados donde mi mamá otra vez.

El : Ya, apúrate con la comida, ¡no quiero hablar!

Chela : ¡Ay, si, si, ya sé! (se pone a cocinar).

El : ¿Qué es lo que vay a hacer de comida?

Chela : Mira, tengo unas papitas quí; parece que voy a hacer un puré.

El : ¡Chist! de nuevo, ¡igual que ayer!

Chela : ¡Cómo que igual que ayer!

El : ¡Igual que ayer puh! Bueno, ¿y la plata que te dí hoy día?

Chela : Agradece que te hago algo de comer por cien pesos pa'dos días. ¡Ay! ¡estoy tan cansá, viejo!

El : Cansá de qué...de batir la lengua.

Chela : Ignorante. Tanto que habla este ignorante. Te voy a mostrar lo que hacemos allá para que veas (le pasa unos folletos)...Instrúyete ahí, lee. Tú lo único que sabes es de fútbol y amigos.

El : ¿Y esto es lo que estoy aprendiendo? (Le indica los papeles). ¡Estas son puras cochínás!

Chela : ¡Cómo que cochínás!

El : Yo ya sé a lo que vai ahí con las viejas...A pelar a los hombres y a hablar de poto. A lo único que saben.

Chela : Se llama sexo, ¡ignorante!

El : ¿Qué querís saber de sexo?

Chela : Al menos ya sé dónde tengo el útero.

El : ¿Y pa'qué te sirve? ¿Que no tenís crías ya?

Chela : ¡Ignorante!

El : Buena, la que querís aprender ahora...Ya apúrate. Ahora te dió por limpiar (ella sacude).

Chela : Está hirviendo la olla, ¿o te querís comer las papas crudas? ¡Tan neurótico este hombre! ¡Yo no sé qué es lo que te hallé cuando me casé contigo!...Anda a comprar aceite será mejor.

El : Ya, dame plata.

Chela : ¿Cómo que dame plata?

El : ¿Y la plata que te dí?

Chela: Voy a ver, creo que me quedan diez pesos. Trae dos huevitos de esos chicos. Tú ponís el resto pa'l aceite. (Sale a comprar).

Chela: (Mientras ordena hablando para sí misma) Este hombre...el trabajo en vez de ponerlo mejor...Yo creo que son las juntas...Aunque con cuatro lucas también cuquiera se pone neurótico...Estoy tan contenta con la reunión que vamos a tener mañana..Este viejo que cacaree no más. Voy a poner la mesa porque si no la ve puesta cuando llegue va a gritar otra vez.

El : (Entra alegando) ¡Yo sabía lo que iba a pasar!

Chela : ¿Qué es lo que te pasa?...Ya estai hablando solo.

El : ¿Sabís? ¡otro año aquí metidos!

Chela : ¿Por qué?

El : Porque otro año, puh, porque por la erradicación de nuevo estaremos metidos aquí.

Chela : ¡Pero si la erradicación estaba lista!

El : ¡Qué erradicación lista! Ahora sale el Alcalde con que no, que no nos mueve...Otro año de nuevo aquí metidos...

Chela : Ya sabía que íbamos a ir de allegados donde mi mamá otra vez.

El : Claro, donde tu mamaá.

Chela : Era un presentimiento.

El : Otro año que nos fallaron...después que nos dijeron "este año sale". ¡No! El alcaldito dice "No, este año quedan de nuevo".

Chela : Mañana me voy a aprovechar que vamos a reunirnos con las señora para ponernos de acuerdo, porque yo...

El : ¿Qué es lo que vas a hacer? A ver, no te escuché.

Chela : Ponernos de acuerdo con las señoras para ir a reclamar sobre esto, porque somos las mujeres las más afectadas, ¡pues!

El : Oye ¡escúchame una cosa! Tú no te vai a mover de aquí ¿ah? ¡Tú soy de aquí de la casa, no tenís que andar en la calle! ¡Yo soy el que tengo que ver los problemas!

Chela : Bueno ya, bueno...

El : Yo con los demás hombres aquí, nosotros vamos a solucionar eso. Tú tenís que estar en tu casa, con tus hijos.

Chela : Ya, viejo siéntate a comer.

El : ¡Qué vamos a hacer ahora!...pero yo sabía...

Chela : Apuesto que si nos organizamos va a salir todo bien.

El : Ya, apúrate, que nosotros nos vamos a reunir ahora. (Mirando la cocinilla) ¿Qué es lo que tenís?

Chela : Purecito con huevo, puh.

El : ¡Chist!

Chela : ¡Qué querís!... ¿pechuga de pollo?

Chela : ¡Apúrate! que los niños van a llegar y no nos van a dejar ni comer.

El : ¿Dónde están los niños?

Chela : Con la vecina

El : ¿Cómo que con la vecina, oye? ¿No tienen que estar contigo? ¿Porqué a los niños los tiene que estar cuidando otra mujer? ¿No tenís tú esa responsabilidad?

Chela : Sí, pero yo a reuniones no puedo ir con niños.

El : ¿A qué reuniones? Te salís de esas reuniones. ¡Tú tenís que cuidar a tus hijos, cuidar tu casa!

Chela : ¿Vai tú a un partido de futbol con los dos, acaso?

El : ¡Yo me gano mi recreación; yo tengo derecho a salir, para eso trabajo! ¡Re'linda la que aprendiste, dejar a los cabros botados!

Chela : ¿Vas a tomar té?

El : Partiste con la casa, después con el viejo, después con los cabros. No, no quiero té. Voy a salir. ¡Ya sabís ya! Los cabros aquí y tú aquí. Yo no quiero verte en la calle, porque ahí vai a ver...

Chela : Sí, que te vaya bien.

El : No salgai, ¿ah?

Chela : No, (el marido se va y Chela empieza a hablar sola, en voz baja, pero firme y tranquila). Aunque grite y patalee yo igual me voy a organizar con las señoras. El no va a impedir que yo salga de la casa. Años y años metida quí, pero ya no, ni tonta. Voy a buscar a mis hijos y a hablar con la vecina para ponernos de acuerdo para mañana. (se va).

F I N

4.2. "La Lula" (sketch)

Creación colectiva del Grupo de Teatro de Empleadas de Casa Particular.

Personajes: Lula : La empleada
Totó : La patrona
Dorita : La planchadora

(En la cocina están Lula, cocinando, y Dorita planchando)

Dorita : ¿Cómo está el Pancho?

Lula : No sé, hace días que no lo veo.

Dorita : ¿Cómo le va en sus estudios?

Lula : Supongo que bien.

Dorita : ¡Ah! estás enojada con el Pancho, no me habías contado nada.

Lula : No, no estoy enojada...es que hace tiempo que no lo veo.

Dorita : No calienta nada esta plancha. ¡Tanto que le he dicho a la Sra. Totó que se compre una plancha! Oye, ¡que salió ropa esta semana!

Lula : Sí, bastante.

Dorita : Y ésta plancha tan mal; no sé cómo voy a planchar. Y tanto calor que hace. ¿Por qué no te abrís la puerta?

Lula : ¿La puerta? La señora se puede enojar.

Dorita : Abre la ventana entonces...¡Qué rico olor? ¿Qué estai cocinando?

Lula : Carne de vacuno, arvejada.

Dorita : ¡Qué rico! ¿Y qué vas a hacer de postre?

Lula : De postre tengo frutillas con crema
Dorita : ¡Frutillas con crema! Mi postre favorito. Ojalá llegue luego la señora Totó para almorzar. (Sigue reclamando. Esta plancha no calienta nada. No se puede planchar.
Lula : La hora que es...Voy a colocar la mesa.
Dorita : A mí no me ha rendido nada el planchado. (Se sienten fuertes golpes en la puerta de entrada. Lula va a abrir. Entra la señora Totó enojada).
Sra.Totó: ¡Ay, Lula por Dios, que te demoras en venirme a encontrar! Que vengo con tantas bolsas, niña, y además ¡afuera está la llave corriendo! ¡Mira como está el jardín inundado, Lula por Dios!
(Lula sale a cerrar la llave).
Sra.Totó: Buenas tardes Dorita. ¿Cómo está?
Dorita : Buenas tardes señora Totó
Sra.Totó: ¡Qué bueno que me vino a planchar hoy día! Si no mis hijos mañana me retan si no tienen camisas listas.
Dorita : Señora Totó, sabe que la plancha está tan mala, no calienta.
Sra.Totó: ¡Ay, por Dios! si voy a buscar un maestro no se encuentra nunca un maestro. Voy a tener que llamar. Espérese.
Dorita : No me ha rendido nada el planchado, mire.
Sra.Totó: ¡Ay! trate de planchar todo lo que más pueda, Dorita. Voy a llamar...Aló ¡Ay señor, estos teléfonos están tan malos! ¡Están como la mona! Aló, con Ramón Roa, señorita, por favor. Si, gracias. ¿Aló?

¿Cómo está mi amor?...Yo, pues, la Totó. ¿Sabes para qué te llamo? Oye, mijito, ¿por qué no me compraras una plancha?...Pero qué te cuesta, tu que estás en el centro. Anda a Almacenes París o a Fala bella y tráeme una plancha, pero de esas modernas, a vapor. Si, si, Ah, ¡si!oye, acuérdate que esta noche vamos a ir a comer donde la Mechita, mira que es su cumpleaños. Si, llega temprano. ¡Ah, el regalo! No, no te preocupes. Si, lo voy a comprar yo. Ya, mi amor, chao y llega temprano. Chao. (Dirigiéndose a Dorita) Dorita, su patrón le va a traer una plancha, ¡pero moderna!
Dorita : ¡Ay, que bueno señora, porque ya no puedo continuar planchando con ésta!
Sra.Totó: Ahora voy a hacer un cújen, porque tengo visitas mañana. Lula, ¿Me coció las manzanas?
Lula : Señora Totó, se me olvidó.
Sra.Totó: Pero Lula, por Dios, ¡se le olvida todo a usted! Todas las cosas se le olvidan. Le he dicho que haga esto o lo otro y usted nada me hace, Lula por Dios. Yo no sé dónde tiene la cabeza usted. La encuentro pálida, distraída...Yo no sé qué tiene usted. Está totalmente...no sé qué tiene, nada de lo que le digo me hace. ¡Voy a ir a comprar! Téngame las manzanas cocidas a la vuelta, cuando vuelva. (sale).
Lula : Ya, señora Totó.
Dorita : Ay, vieja fregá, no le hagái caso. Te voy a sacar un pedazo de pan, ¡que tengo un hambre! Ojalá que vuelva luego para almorzar. (Lula se tambalea, le da una fatiga).

Dorita : ¡Lula, qué te pasa! ¡Siéntate!
Lula : Me siento mal.
Dorita : Te voy a traer un vaso de agua. (Se lo da) ¿Te sientes mejor?
Lula : Sí
Dorita : Estás helada, pálida, ¿Te ha pasado otras veces?
Lula : Sí, pero se me pasa luego.
Dorita : ¿Has ido al doctor?
Lula : No, no es necesario.
Dorita : Oye, te noto rara, muy pálida. Si quieres te acompaño al doctor.
Lula : No, ya se me está pasando. Tengo que cocer las manzanas, o si no la señora Totó me va a retar.
Dorita : ¿Pero estás segura que te sientes mejor?
Lula : Sí
(Lula trata de pararse de la silla y nuevamente le da una fatiga).
Dorita : Cuéntame qué te pasa...a tí te pasa algo ¿Por qué no me lo quieres contar? Soy tu amiga ¿ya?
Lula : ¿Sabes, Dorita?
Dorita : Dime, así te vas a sentir mejor
Lula : Es que fuí al doctor.
Dorita : ¿Y qué te dijo? ¿Ah? ¿Qué te dijo?
Lula : Es que me da vergüenza decirlo.
Dorita : ¡Pero cómo me vas a tener vergüenza a mí!...¿no somos amigas? Cuéntame, ¿ya?
Lula : Es que estoy esperando...
Dorita : (grita) ¡¿Qué estás esperando?; ¡Ay, ya me lo suponía yo!...Cuando se entere la señora Totó no quiero ni pensarlo.. ¿Y qué vamos a hacer?

Lula : ¡No sé qué hacer!
Dorita : Ay, Luli, te vas a tener que ir a Temuco.
Lula : A mi casa no, ¡me matarían!
Dorita : Luli, ¡que problema! ¿Y le contaste al Pancho?
Lula : Al Pancho no.
Dorita : Pero, le vas a contar o ¿no?
Lula : No sé.
(Entra la señora Totó y las sorprende muy juntas conversando en voz baja).
Sra.Totó: ¡Linda reunión de las comadres! (ellas vuelven rápidamente a sus quehaceres) ¿Terminó el planchado usted Dorita? Y usted Lula, ¿terminó sus cosas? Porque aquí una sale y se ponen a comadrear y ¡nadie hace las cosas(Se va de la cocina muy enojada).
(Lula y Dorita de pie se abrazan).

F I N

T E M U C O

EXPERIENCIA DEL TEATRO MAPUCHE : EL

GRUPO AD-MAPU

1. INTRODUCCION : LA EXPRESION TEATRAL TRADICIONAL

Para la sociedad chilena el Pueblo Mapuche es un desconocido; se sabe algo de su historia, de su heroica lucha en contra del invasor español, pero nada se sabe de sus expresiones artísticas culturales. Es así que el teatro mapuche pasa a constituir parte de este desconocimiento cultural general de la sociedad chilena.

En cuanto al origen del teatro mapuche, aún no se ha logrado una explicación de cómo surgió. Se encuentra dentro de la cultura mapuche una expresión teatral que se diferencia del teatro tradicional chileno tanto en su forma de expresión artística, en su puesta en escena como en su temática y forma de comunicación.

La expresión artístico o cuadro artístico, no se guía de acuerdo a una estructura dramática escrita, si no más bien es una transmisión oral improvisada. Es decir, no existe un libreto escrito; eso sí una idea a seguir durante el transcurso de la escena. Además no se una maquillaje, preparación física para la representación, ni menos escuelas especializadas que preparen actores. Más bien es un teatro que surge como un don de la naturaleza aunque acompañado por un trabajo intelectual que ha desarrollado el actor en forma personal, ya sea para

la construcción de su propia temática a seguir, y para posteriormente expresarlo a la comunidad.

El escenario utilizado puede ser cualquier lugar, no específicamente un escenario acondicionado para la representación, ya que se practica en reuniones familiares o de la comunidad entera.

La forma de comunicarlo o entregarlo es un monólogo de dúo, más conocido como los Epeu y los Coneu, cuya temática son cuentos relacionados con la fábula y elementos de la naturaleza principalmente, y en menor cantidad la historia relacionada con la invasión española.

Uno de los Epeu más conocidos y que todavía se puede escuchar es El Zorro y la Perdiz. El zorro le pregunta a la perdiz: ¿Cómo lo haces para cantar tan fino y hermoso? Me gustaría cantar como tú... mi voz es tan ronca, las mujeres se esconden de mí! " La perdiz responde en forma burlesca..." tráeme un piulo (un hilo de lana) y una aguja..." El zorro se la trae...La perdiz le dice: "mucho cuidado con gritar" y comienza a cocerle el hocico al zorro. Al primer pinchazo que le dió, el zorro dió un inmenso grito y asusta a la perdiz..."No grites --dice la perdiz-- tienes que ser valiente (prosigue)". Al segundo pinchón, el zorro aguanta el dolor, pero le llega a gotear el orín. Después de varias costuras, la perdiz le dice: "Canta..." El zorro aún canta grueso, la perdiz continúa su trabajo hasta lograr un sonido fino... El zorro muy alegre, agradece a la perdiz y se va cantando por el bosque, en donde produce una gran admiración... las mujeres salían a escuchar las hermosas melodías de las

canciones y la hermosa voz del zorro...Este, a su vez, dirigía hermosas palabras dirigidas a ellas con el afán de conquistarlas. La perdiz con el propósito de burlarse de él lo espera escondida. Cuando el zorro va cantando lo más alegre, la perdiz lanza su vuelo y un inmenso grito "¡piiiipípi pí..." El zorro sufre un gran susto y lanza un grito forzando su hocico y se le rompe toda la costura, provocándose una gran herida en sus encías y quedando más feo aún.

Como se puede observar, al parecer el teatro mapuche tuvo su nacimiento y su mayor auge antes de la invasión española, ya que no existen datos o elementos concretos que pudieran explicar qué sucedió durante este período de la historia lo cual no permite saber las diferentes etapas de la evolución del teatro mapuche: solamente encontramos elementos tradicionales señalados anteriormente.

2. LA EXPRESION TEATRAL MAPUCHE ACTUAL: EL GRUPO AD-MAPU

La expresión teatral mapuche desarrollada durante los años 80 en Chile, se encuentra centrada exclusivamente en la Novena Región del país, específicamente en la ciudad de Temuco y sus alrededores, en donde se ubica el mayor porcentaje de población nativa.

Esta experiencia teatral ha sido desarrollada y difundida por el grupo de teatro Ad-Mapu. Este surge en el año 1981, por iniciativa de un grupo de estudiantes indígenas pertene-

cientes a la organización del mismo nombre (19).

Se comienza a tratar una temática diferente al teatro tradicional mapuche; centrado en la denuncia social de problemas como la extrema pobreza, la asimilación a la sociedad mayoritaria (winca), la discriminación racial, la emigración de la juventud mapuche a los centros urbanos, la falta de libertad, etc.

Los objetivos a seguir por el grupo fueron establecidos como sigue:

- a) Impulsar el desarrollo del trabajo cultural mapuche, específicamente el teatro, en las comunidades urbanas y rurales.
- b) Hacer conciencia a la comunidad winca de la problemática mapuche.
- c) Dar a conocer a través del teatro la verdadera historia del pueblo mapuche y con ello recuperar la dignidad humana que pertenece a los indígenas.
- d) Fomentar el conocimiento de los valores del pueblo mapuche, su forma de ver el mundo.
- e) Practicar dichos valores culturales como estudiantes y fortalecerlo en las comunidades, con sus miembros, en conjunto con niños, jóvenes, adultos y ancianos que guar

(19) Ad-Mapu tiene alcance nacional y su principal propósito es: la defensa de los derechos del pueblo mapuche, la tenencia comunitaria de la tierra y todo su patrimonio cultural. Esta organización surge en contra de la Ley 2.568 que divide la comunidad mapuche, transformando sus tierras en propiedad privada.

dan toda la riqueza cultural, las cuales son emitidas a través de cada gesto, de cada palabra, de cada sonrisa.

- f) Enseñar el idioma mapuche a los hermanos que lo han perdido o no han tenido la oportunidad de aprenderlo.

3. RECURSOS METODOLOGICOS DEL GRUPO

Los recursos metodológicos utilizados son dos: el primero destinado a la preparación de un grupo de actores mapuches, en términos físicos de expresión; el segundo, destinado a la consolidación de un grupo y además lograr un compromiso real con el arte teatral y con el pueblo mapuche. Para lo cual se realizan charlas de educación complementaria incluyendo temas históricos, culturales y sobre todo realizando y participando en actividades de las comunidades campesinas tales como: Ngillatunes (ceremonia religiosa) y Palín (deporte tradicional mapuche muy similar al Jokey).

La utilización del idioma ha sido uno de los elementos que han enriquecido la identidad del teatro, ya que se enfatiza el transmitir las obras en idioma mapuche o bilingüe, en algunos casos.

El otro recurso utilizado es siguiendo el esquema tradicional mapuche: llevar a escena obras improvisadas, eligiendo temas cotidianos o problemas generales que afectan al pueblo mapuche. De todos los temas improvisados se elige el mejor, el cual comienza a desarrollarse y finalmente se convierte en una obra dramática. Este estilo se mantuvo durante tres años, trabajando una vez a la semana con un lapso de dos horas.

Posteriormente surgen necesidades personales y a nivel grupal. A la mayoría de las personas comienza a fallarle la voz, ya que algunas veces se debían cubrir tres o cuatro presentaciones diarias. Surgen así los trabajos de taller dedicados a cubrir las necesidades anteriormente señaladas.

4. MÉTODOS DE TRABAJO

El método de trabajo acá, es muy rudimentario. Durante los tres primeros años se siguió el sistema tradicional conducido por el Lonko (guía).

A medida que avanza el tiempo se introducen otros elementos, por ejemplo, nuevos juegos de expresión artística, que son conducidos por otro de los integrantes que pasa a ocupar el cargo de Lonko, hasta que aparece otra persona con nuevos elementos que aportan al desarrollo del trabajo. Este aporte es conducido por la persona que lo entrega.

Surgen también las primeras obras escritas, que son tan necesarias, ya que hasta ahora no existe un registro nacional de obras de teatro mapuche.

Cuando una persona escribe una obra, posteriormente la dirige y la conduce.

El estilo de conducción es rotatorio, por lo tanto es un estilo de conducción horizontal. Todos los componentes pueden conducir al grupo.

A medida que avanza el trabajo se comienza a aplicar un nuevo método, conocido como "Teatro del Oprimido" aplicado en otros lugares con características similares a las nuestras (Brasil, país de origen y otros países latinoamericanos). Sus objetivos son: "Hacer del teatro un lenguaje más entre los cuales los sectores populares pueden utilizar para comunicarse entre sí, pero un lenguaje bien particular: un lenguaje de acción". Ello conduce a percibir, mediante la re-construcción dramática de una acción real, cómo se estructuran situaciones y roles de opresión y como es posible mediante la acción de los afectados, romper o modificar dichas situaciones y roles. El trabajo teatral se vuelve en pretexto y estímulo para que el público ensaye nuevas actitudes e iniciativas prácticas que conduzcan a su liberación". Se está utilizando sólo internamente. No se ha llevado al público, por lo tanto no se podría decir si los resultados son positivos o negativos.

El estilo de conducción es llevado a cabo por un guía que ha participado en cursos de capacitación con respecto al método del teatro del oprimido.

Se trabaja de lunes a viernes en talleres de 9 a 12 horas en preparación grupal utilizando al teatro como: expresión, lenguaje y discurso.

De 14 a 48 horas en capacitación complementaria, revisando textos relacionados con la historia del pueblo mapuche (antes y después de la llegada de los españoles), con la cultura y con la situación actual.

Los fines de semana generalmente se viaja a las comunidades rurales a entregar la expresión teatral en donde se puede apreciar la receptividad de la población.

Las presentaciones en las comunidades, se realizan al aire libre, generalmente son encuentros programados por ellas mismas.

Es usual que después de cada presentación en las comunidades se converse con el público. Lo que más llama la atención es la naturalidad de los actores y el objetivo que persigue el Taller y la organización. No es posible que hablen todos ya que son muchos. Cuando se comparte con ellos en los misahun (comidas), se conversa más.

5. CAMPO DE APLICACION

Aplicar el trabajo teatral mapuche no ha sido fácil. Son tiempos de esfuerzo, sacrificio, dedicación, confianza, decisión, empeño, hambre de pan y de justicia, anécdotas que se recuerdan con nostalgia, y otras amargas que no debieran volver a suceder, críticas constructivas y destructivas en menor cantidad, etc.

6. PRINCIPALES PROBLEMAS DEL GRUPO

Recuperación de raíces culturales

- Los niños mapuches son obligados a abandonar su idioma, ya que no existe un sistema de educación acorde a la idiosin-

cracia de nuestro pueblo. Por ende el niño se ve obligado a abandonar su condición de miembro de un pueblo que los vió nacer, incluso llegar a perder su idioma.

- Por otra parte, la pérdida de la identidad indígena de la comunidad. Las cuales deben enfrentar la penetración cultural de otras culturas ajenas, sobre todo la cultura occidental. Las cuales en su mayoría propalan una convivencia individualista y de consumismo, desechando los valores propios de la comunidad mapuche.

Discontinuidad y deserciones

- Los integrantes en su mayoría son estudiantes provenientes de comunidades rurales y residen en la ciudad durante la temporada escolar y posteriormente vuelven a su comunidad de origen.
- Para permanecer en la ciudad se debe contar obligatoriamente con un sustento económico estable. El cual no está al alcance de los integrantes que los obliga muchas veces a abandonar el teatro por problemas económicos.

La situación académica afecta el trabajo grupal, ya que los integrantes deben cumplir con sus horarios de estudios y a la vez dedicarse al teatro.

Censura y Represión

- Las reivindicaciones que el grupo reclama junto a su organización; no son agradables para el régimen imperante como tampoco para los terratenientes.

Por esta razón el grupo no está aislado de la situación represiva gubernamental traducida en Censura y Persecución.

Falta de Recursos para la difusión

- Para llevar el trabajo a las comunidades se debe contar con recursos económicos, ya que estas se encuentran alejadas de la ciudad. Esta situación ha limitado la difusión de nuestro teatro en zonas rurales.

Búsqueda de un sistema pedagógico adecuado

- El pueblo mapuche jamás había contado con un trabajo teatral sistemático. El teatro tradicional es un teatro primitivo, que es parte de la riqueza cultural del pueblo mapuche, pero no existe la preparación física ni intelectual de los actores. El quehacer teatral surge en forma espontánea, durante las reuniones comunitarias. Entonces establecer un trabajo teatral con un adecuado sistema pedagógico no ha sido fácil.

Vida comunitaria y sede de trabajo

- La totalidad de los integrantes del grupo son jóvenes mapuches que han emigrado a la ciudad, la cual los obliga a abandonar su condición de indígenas y las particularidades que posee como tal.

La ciudad no permite una vida comunitaria, por las condiciones económicas que se encuentra el país y la situación de

opresión que aflige a nuestra patria. Ambas destruyen en forma directa el sistema comunitario; el cual es la base de la existencia del indígena.

En estos momentos aún no se ha descubierto un sistema de preservar este estilo de vida entre nosotros, agravado por el hecho de no contar con una casa propia para trabajar. Esta es una situación que dificulta el trabajo, ya que deben tomarse por arriendo que implica una inversión de dinero que no tenemos.

7. LOGROS OBTENIDOS Y RECEPTIVIDAD DE LA POBLACION

A pesar de realizar un trabajo con un estilo rudimentario, en donde cada integrante se convierte en un auto-didacta: transformándose en: poeta, dramaturgo, arquitecto, dactilógrafo, etc. En la mayoría de los casos estas ramas del arte son desconocidas. De esta manera se han obtenido logros como:

- Establecer un grupo de trabajadores del arte teatral mapuche, con características diferentes al teatro chileno.
- Proyectar el trabajo teatral y en quehacer cultural mapuche a nivel rural y urbano en la zona de Temuco y en otras regiones: Concepción, Santiago, Chiloé en donde se encuentra la población indígena Huilliche (Indígenas del Sur). En todos esos lugares se han vuelto a estrechar los lazos de hermandad al interior del pueblo mapuche.

- Fortalecer el trabajo comunitario en todo sentido, ya sea en el trabajo teatral o en situaciones personales de los hermanos del grupo y de las comunidades a las que ha sido posible llegar.
- Impulsar dos talleres en comunidades rurales durante el año 85. Ellos son Rañintuleufu (Entre Ríos) y en Huapi (Isla), ubicada en la zona costera de la novena región.

Ambos talleres aún no han evaluado sus trabajos, pues están en pleno funcionamiento. Por el momento, el plan de trabajo consiste en apoyar un trabajo artístico-cultural-productivo integrado. Se trabaja simultáneamente en talleres de teatro, música y artesanía en mimbre.

- Organizar durante 1984 y 85 un ciclo permanente de teatro mapuche en la ciudad de Temuco, dirigido tanto a la población wuinka como indígena. El público asistente alcanzó un total de quince mil personas, aproximadamente. Un 60% mapuche, y un 40% no-mapuche.

Las obras que se montaron, que fluctúan entre los 30 y 90 minutos de duración, fueron:

El sueño de María: Relacionada con el alcoholismo indígena en las ciudades.

El zorro y las liebres: Obra tradicional mapuche cuya temática es la ambición del zorro por apropiarse de los bienes y el trabajo de las liebres.

Mapu Inchiñ Tainñ Ñuke (La tierra es nuestra madre): su objetivo es resaltar el sentimiento mapuche hacia su tierra y hacia la naturaleza.

El Trarru y el Zorro: Obra relacionada con el exterminio indígena.

Los que van Quedando: Obra relacionada con el período histórico de guerra del pueblo mapuche, contra el invasor español y luego el Estado chileno.

Este Ciclo tuvo muy buena acogida de parte de la comunidad rural en la ciudad de Temuco. Las obras que más gustan en las comunidades rurales son las costumbristas como: El rapto de la Novia, los Epeu y la Obra Ñuke Mapu, ya que esta es una obra que cala el sentimiento filosófico del pueblo mapuche, su forma de ver el mundo.

El público urbano gusta también de todas las obras, pero las que han tenido mejor aceptación son las que tienen compromiso social más general y las obras dinámicas. Es decir, obras que contengan música, expresión corporal y juegos teatrales. Ejemplo: Los que van Quedando y El Zorro y las Liebres.

8. CONCLUSIONES

Este trabajo lo lleva a cabo un grupo de estudiantes a primera instancia. Hoy han ingresado de sus carreras profesionales y de la enseñanza media, pero no han sido absorbidos ni asimilados por la sociedad mayoritaria.

Sus objetivos son encontrar un método teatral mapuche, que sirva a las futuras generaciones y lograr el reconocimiento del quehacer teatral mapuche dentro de la cultura indígena del país y, en general, dentro de la sociedad chilena.

9. ANEXO : FRAGMENTO DE "LOS QUE VAN QUEDANDO"

ESCENA I

Ancatín (Entrando, es un viejito de 80 años, su actividad es relator de Cuentos. Es el personaje picaresco de la obra).

Epucura (Lo espera creyendo que es un demonio, lo atrapa y lo arroja al suelo).

Epucura ¿Eimi ama Ancatín?

Ancatín (Imitándole) ¿Eimi ama Ancatín? acaso no conocen a su viejo amigo, cabeza de piedra?

Epucura Epe triñarrukunufeyu Ancatín

Ancatín ¿Por qué no la enterraste, cabeza de piedra?

Epucura Kimtueyuñga ti, feimu ta femlaeye, triñarrfeliu pailapirramkilenuetaufuimi ka? (ríe)

Colimlen Mírale la cara de asustado que tiene...Eso te pasa por andar por donde no debes...

Ancatín Eso le pasa a ustedes por desordenados. Miren que andar jugando como niños.

Epucura Aukantulelaiñ Ancatín, miley suñgu feimu ta miñgenltuleiñ

Ancatín A mí no me preocupa nada. Yo no estoy para juegos ¿Acaso soy un juguete de entretenimiento?.

Epucura Eukantulelaiñ Ancatín, chumeechi anta aukantulealu ta inchiñ Pichi che ñgeiñ inchiñ am?

Ancatín Pero por favor, hablen claro para entender. La verdad no entiendo que quieran ustedes decir.

Colimlen Tomemos asiento, aniñge Ancatín, aniñge.

Ancatín No me digan que les relate un cuento porque no me animo en estos momentos mugrientos.

Colimlen ¿Quién va querer escuchar tus relatos, viejo loco. Anda, siéntate.

Ancatín Pero sin embargo soy el mejor. No hay por estos alrededores mejor relator que yo. Para que venga, tengo cientos y cientos de relatos en mi cabeza. Pero siempre le cuento a ustedes los mismos relatos y ¿saben por qué lo hago?. Para que me sigan molestando. Prefiero pasar por tonto antes de mirar la cara de estúpidos de ustedes, que cada vez que hago un relato me miran con la boca abierta (ríe).

Colimlen Siempre lo sabes todo y eres el más vivaracho, Ancatín.

Ancatín No me digan que les relate mi nuevo cuento

que nadie conoce. Si es ese su deseo están perdidos mugrientos.

- Epucura Qhumuechi anta ti ancatín eimi miten ta suñguonkileimi, inchiñ chem no rume pepi feipilai.
- Ancatín Mañoso eres, más encima me acusas sin tener razón. No he dicho ni una sola palabra, usted es mi testigo. Ahora habla porquerías y no me sigas mirando con esa cara de perro hambriento. No respetas a este pobre viejo que ha sido un padre para tí.
- Epucura Ancatín iney no rume ta lukatalaeimiu, miley wueda suñu tatey feymy ta miñgeltuleiñ.
- Ancatín A mí no me preocupa nada
- Colimlen Escucha Ancatín, escucha por favor.
- Ancatín Alkitulayan
- Colimlen Alkituñge Ancatín, Alkituñge.
- Ancatín Alkituyan pin.
- Colimlen Alkituñge
- Epucura Alkituan, wuelu wunelu ikunuaiñ ta miltrin. Están ricos, están hechos por manos de solteras, prueben.
- Epucura Chumeuchi anta tofa, milely wueda sñgu inchiñ iconkileaiñ, mina kimelkayaiñ.
- Colimlen Ancatín, hemos visto llegar gente extraña a nuestras tierras.

- Ancatín ¿Cómo eso de gentes extrañas? ¿Están locos ustedes?
- Colimlen No estamos locos, es verdas son wuincas. Han pisado nuestras tierras, han faltado el honor al pueblo mapuche. Nosotros lo hemos visto. Oro traía en sus ojos, en sus ojos, en sus armas, sus ropas. Eran hombres con miradas malignas, traían mapuches a los cuales los envitaban a observar. Un mapuche se negó hacerlo, vino un wuinca y le castigó. ¿Te convences ahora Ancatín?
- Ancatín Más o menos. ¿Quién les vió?
- Epucura Ichiñ anay, inchiñ ta pefiñ, inchiñ taiñ kurralñge meu. Feimu ta miñgelkilteileiñ.
- Ancatín Tonterías de gentes jóvenes. Siempre los jóvenes ven tonterías. Nunca ven las cosas buenas, sólo tonterías. Se lo pasan todo el tiempo tras tonterías y tonterías. Sírvanse miltrín.
- Epucura Deja de comer Ancatín, feyentuñe. Amutuiñgn ti pu wuinca wuelu ka wuiñoaiñgin. Inche ta trafia rume wueda peuman..
- Colimlen ¿Qué soñaste Epucura?
- Epucura (Relata el sueño en "lengua")
- Colimlen Es muy mal sueño Epucura, muy mal sueño.
- Ancatín Yo casi tuve el mismo sueño. Epucura, soñé que era un hombre jovencito, que iba a casar

me y mi mejor amigo me quitaba la novia. Y yo lloraba y lloraba y cuando estaba llorando, vi aparecer una luz grande que empezaba a perseguir a las personas.

- Epucura Cheu anta tripay feiti kitral.
- Ancatín Allá lejos.
- Epucura Chem kechi ley, wuekifi reke, cherrufe reke?
- Ancatín May nilaley ni fitra wun. Feyñgey tam feipín em?
- Epucura Feyñgei tatey ancatín, feyñgei.
- Ancatín Ikunupanun
- Epucura Chumuechi anta tifa, ikonkilealy ta inchiñ.
- Ancatín Soñé que se acababa la comida y toda la gente sentía hambre. Se acababa la comida. Era muy desagradable tener el estómago vacío, sin nada para comer. Vamos, coman coman!
- Colimlen (Se para a observar) ¡Han vuelto Ancatín, han vuelto! ¿Los ves?
- Ancatín (Se para también). Han vuelto, es verdad. Lo veo. Traen odio en sus ojos y en sus manos, vienen montados en animales, encienden fuego en sus miradas, wuekufi ñgeiñgn. Son demonios.
- Colimlen Se ha oscurecido el cielo, canten los pájaros, sonrían ¿Adónde está el sol? ¡Alúmbra nos sol! ¿Por qué te enojas con nosotros?

- Epucura Seu akui ta aukan, ha comenzado la guerra (salen corriendo en son de ataque).
- Colimlen (vuelve a buscar la cutama de Ancatín, al salir es atajada por los soldados españoles, los cuales la llevan hacia el centro del escenario para asesinarla y salen corriendo. Colimlen queda tendida en el suelo, después de un momento entra Epucura).
- Epucura (Desde fuera), ¡Colimlen, Colimlen, Colimlen! (entra corriendo).
(Dentro). ¡Colimlem (desesperado). ¡Colimlen, colimlen chu mimi am, Colimlen nepeñe (sale corriendo y gritando) ¡Ancatín, Ancatín Kipa ñe Ancatín. (Entra corriendo, después entra Ancatín) Feyentuimi feula Ancatín?
- Ancatín Tenías razón tú, muchacho, ahora todo está claro. Ha llegado el mal a nuestras tierras y parece introducirse como espina entre el cuero y la carne que sigue molestando. Eso siento en estos momentos. Ya la paz ha sido truncada no ha podido seguir su caminar. Ha dejado de sonreír la luna, el sol dejó de ofrecer su luz, la lluvia ha dejado de regar el árbol del pueblo, de todos los pueblos, de la libertad.
- Epucura He perdido lo más querido. Colimlen fue la luz que alumbró mi camino, pero ¿Qué pasó Ancatín? Apareció la muerte vestida de hierro caminando en este suelo.

Ancatín Pasaron los wuincas ¿Por qué sucedió eso,
Epucura? Epucura

Epucura LLevan armas poderosas, nuestras lanzas son
más débiles. Pero nosotros no podemos per-
mitir esto. Son ellos los que han traído
la guerra. ¡Si guerra buscan, guerra ten-
drán!

VI. CORRESPONDENCIA E INFORMACION COMPLEMENTARIA

(MONITORES)

José Luis Olivari
Enrique Bello
Carlos Ochsenius

- Programa de Formación de Monitores Teatrales de Base.
- Red de Teatro de Base -Sur de Chile
- Boletín "Juglar"

CENECA
Santa Beatriz 106
Providencia
Santiago

Cristina Larraín

- Programa de Mujeres
- Red de Teatro de Base - Sur de Chile
- Boletín "Juglar"

Centro El Canelo de Nos (CEAAL)
Diagonal Oriente 1604
Santiago

Impreso
Tucapel 128
Concepción

Pepa Duque
(ex-grupo Comisión Chilena de Derechos Humanos)
Los Jardines 104 -D
Santiago

Patricia Crispi
Centro de Estudios de la Mujer (CEM)
Purísima 353
Santiago

Eliana Largo
Casa de la Mujer "La Morada"
Bellavista 0547
Santiago

Mauricio Quezada
("La Chingana")
Centro Cultural "La Minga"
Toribio Robinet 1471
Vivaceta
Santiago

John Maulén
EDUPO Vicaría Zona Oeste
Bernal del Mercado 394
Santiago

Daniel Vargas
Vicaría Zona Oriente
Los Aelrces 2900
Santiago

Nelson Quinteros
Vicaría Pastoral Obrera
Casilla 63
Puente Alto

Chila Azar
Vicaría de la solidaridad
Plaza de Armas 444
Santiago

Salvador Soto
TIDEH
José Domingo Cañas 584
Santiago

Yuri Cáceres
CENPROS
Santa Rosa 393
Santiago

Gustavo González
SERPAJ
Telemón 272, C° Ramaditas
Valparaíso

Ricardo Rodríguez
Grupo "Litre"
Gral. Venegas 473
San Carlos

Oscar Quezada
San Martín 270 Depto. 22
Los Angeles

Eloy Silva
Carlos Cid
Hernán Pino

- Agrupación Provincial de Teatro Poblacional
- Boletín "Portavoz"

IMPRODE
Tucapel 339
Concepción

Pedro Toledo
Grupo "Semilla"
Independencia 94 Villa Nonguén
Concepción

Esteban Lara
CAPIDE
Trizzano 270-A
Temuco

Domingo Colicoy
Grupo "AD-MAPU"
Casilla 387
Temuco

Armando Marileo
Instituto Indígena
Casilla 387
Temuco

Patricia Fernández
Los Diamelos 192
Pobl. Inés de Suárez
Valdivia

Hugo Herrera
Jackeline Sellán
Pobl. Otto Haverberck
Pasaje Calafquén 217
Valdivia

Herminia Alvarez
FREDER
Casilla 5-0
Osorno

Patricio Cantos
Covadonga 49
Puerto Montt

Francisca Bravo
Centro Cultural Villa Alerce
Regimiento 1050
Puerto Montt

Oritia Oyarzún
Casilla 260
Ancud

Cathy Hall
Orlando Millalonco
Oscar Millalonco
Grupo "COTUPEYE"
Juan Serrat 766
Castro

* * *

CENECA es una Corporación Privada sin fines de lucro que fue creada en 1977. Su objetivo básico es contribuir —desde una perspectiva democrática— al conocimiento y desarrollo de la sociedad chilena en su dimensión cultural. Con este propósito realiza tareas de investigación, animación y capacitación en distintas áreas de la cultura y de las comunicaciones, a nivel local y nacional en Chile y a nivel regional en América Latina.
