TEATRO POPULAR

ISIDORA AGUIRRE

(Relato de realizado entre 1069 y 1973)

A MODO DE INTRODUCCION

En el año 1976. M. Roland Husson, agregado cultural de la Embajada de Francia. (quién presté su valiosa ayuda a muchos perseguidos por la dictadura) al escuchar el relato de algunas de mis iniciativas con teatro popular, especialmente la realizada para la campaña presidencial de Salvador Allende, me pidió que dejara un testimonio escrito. Siguiendo su consejo, en este relato, basado en la memoria, he recopilado una serie de experiencias realizadas por mí, (Taller TEPA), tanto como otras que en esos años (69 al 73) pude presenciar o en las que tuve algún tipo de participación.

Más que teorizar sobre esta modalidad de teatro, he preferido hacer un relato de lo visto o lo realizado en dichos sectores, entregar algunos libretos y contar lo que significó nuestro trabajo, tanto para el público poblacional como para quiénes participamos en esta experiencia.

> ISIDORA AGUIRRE Santiago, 1978

SOBRE EL TALLER T.E.P.A: (1)

Nace con un objetivo preciso, inicios del año 1970: integrarnos con el teatro a la campaña de la Unidad Popular, la que conformaban cinco partidos de izquierda, llevando como candidato presidencial a Salvador Allende. Por intermedio de Miguel Labarca, a cargo de los actos políticos a realizarse en las poblaciones del área metropolitana, Allende me solicitó que lleváramos a estos eventos. mi obra "Los que van quedando en el camino" (sobre un alzamiento campesino) que estaba presentando el teatro de la Universidad de Chile en la sala Antonio Varas. Por el costo y otros problemas (obra de larga duración con actores profesionales) no era posible llevarla, de modo que le hice a Miquel una contra proposición: escribir libretos breves, alusivos a la campaña, que podía realizar sin costo con un pequeño grupo de actores aficionados. Al igual que Miguel, yo pertenecía entonces a la agrupación "independientes de izquierda", y el proyecto estaba apoyado por el Comité para la U.P. integrado por dirigentes de los distintos partidos: se proponía instalar en espacios abiertos de las poblaciones, un "escenario", que consistía en las plataformas unida de dos camiones, y un carrito para la electricidad, (manejado por el personal a cargo del acto), el que, además de la luz -una simple corrida de ampolletas al caer la noche-, proporcionaba el audio, una grabadora para la música o sonido, un micrófono para los actores y oradores, y los correspondientes amplificadores. Los actos tendrían lugar cada sábado y Domingo, durante los tres meses anteriores a las elecciones de Septiembre. Antes que el orador participara, se realizarían espectáculos para atraer a los pobladores: teatro infantil, folklore, nuestra participación y, eventualmente, un documental de cine. Para nosotros era un gran incentivo el contribuir, mediante el teatro, a la campaña contando con lo más esencial: un público popular, seguro y masivo, congregado para el acto político.

¹ T.E.P.A.: "Teatro Experimental, Popular, Aficionado"

El teatro sería sólo uno de los tantos aportes culturales a la campaña presidencial, a la que se integraron con entusiasmo, cantantes y conjuntos folklóricos, ballet popular y la plástica con los rayados y dibujos de los muchachos de la Brigada Ramona Parra. Quizá la característica de esta campaña fue la masiva participación de los artistas y creadores, a todo nivel, que eran casi en su totalidad gente de izquierda interesada en el triunfo de Allende. Hasta participaron connotados artistas como Roberto Matta que estuvo pintando un mural con los brigadistas, y el músico Sergio Ortega; su canción "Venceremos" se convirtió en el himno de la Unidad Popular y fue conocido internacionalmente. Aunque nuestro campo era limitado, comparado la difusión masiva de los medios de comunicación, nos alentaba el hecho de sumarnos a esta participación colectiva que fue excepcional y que confería a los actos políticos un aire festivo y optimista. Como lo expresó Allende: "Necesitábamos del esfuerzo común y colectivo; buscar, de acuerdo a la realidad de cada país, primero el camino y después la ancha avenida por donde pasa el pueblo".

Se suplía esa desvetaja en lo económico, en relación a las otras dos candidaturas, con el entusiasmo con que participaban todos los que algo podían apaortar. Una ventaja: nuestra "propaganda" se basaba en la estricta Verdad, el gobierno de la U.P. se proponía realmente favorecer a los sectores populares, su programa no era utópico, no se trataba, como suele ocurrir de meras promesas "electorales" para conseguir votos. Había, entonces, que mostrar esa "verdad" en la forma más atractiva posible. Si bien en esos sectores, las poblaciones marginales, hay acceso al folklore, no lo hay sino escasamente, a las artes escénicas, las que se suelen considerar como un lujo para un público de alto nivel: de modo que estas representaciones atraían al público popular como algo novedoso.

Nuestro teatro no era propiamente político, sino algo más simple, al comienzo, elemental, al que llamé "propaganda política con forma teatral", inspirado en el ingenio y el humor de los afiches, caricaturas o frases de propaganda política que aparecían en los muros. El objetivo era: entregar una información correcta del programa de

la U. P. y a la vez, desmitificar la propaganda de los partidos opositores que nos atacaban. En suma, la meta de quiénes integramos al Taller TEPA era la consigna de la Unidad Popular: "Incorporar a la lucha por las transformaciones sociales a todo un contingente del pueblo que se ha mantenido marginado, por indiferencia o por falta de una correcta información".

Durante el período del gobierno de la U. P., continuamos con nuestros experimentos, adecuándonos a lo "puntual"
de cada momento, modificando métodos, estilo de obra, participantes: era un Taller abierto, que no contaba con un
grupo estable, se terminaba y reaparacía en cuanto era
requerido. No dependía de una organización, pero tuvo el
respaldo de instituciones o iniciativas políticas, tanto
durante la campaña como más adelante. Pero, en general,
se trabajaba "a pulso" y "con marcación al hombre", con
la buena voluntad y el aporte de sus integrantes.

Por desconocimiento de la rica tradición de teatro obrero y popular, y de la gran proliferación de grupos aficionados a todo nivel, ocurre a menudo que un grupo que actúa en una población por iniciativa propia o de un actor profesional, al amparo de una parroquia o centros vecinal, se siente "inaugurando" esa modalidad. Suelen ignorar que, muy cerca, tal vez en una población vecina, funcionan grupos similares. Traté de interesar a mis alumnos de teatro de las Juventudes Comunistas para que que investigaran en las poblaciones para catalogar los grupos ya existentes, a fin de emprender luego una labor de mayor envergadura en este sentido, pero, al igual que muchas otras tareas, quedó ésta en proyecto debido a las llamadas "prioridades" en ese breve lapso que fue cortado bruscamente por el golpe militar. Creemos que el redactar este relato basado en la memoria, puede ser útil para ilustrar o complementar un ensayo de una mayor especialización. Antes, durante y después de este período, el propósito de un taller como éste, era, más que "llevar" teatro a los sectores populares -lo que se ha hecho, aunque en forma descontinuada, por los departamentos de "extensión" de los teatros universitarios-, era el de "estimular" o impartir conocimientos básicos, para que ellos realicen un teatro propio. Conseguir que la gente de nuestro pueblo que manifiesta

un vivo interés por las artes teatrales, no sean meros espectadores, sino que mediante su participación, como actores y autores espontáneos, se integren a la cultura. Demostrar que es posible hacer teatro sin dinero, sin gran aparato, sin estudio previo, que lo que importa es llegar a transmitir los "mensajes" que les interesan: temas como la "unión" para conseguir mejoras en vivienda o urbanización, atacar el machismo, el ocio que lleva a la drogadicción y delincuencia en los jóvenes, etc. como suelen hacerlo en cuanto cuentan con una pequeña infraestructura. Estimular, en fin, la posibilidad de realizar un teatro que está al alcance, inclusive de un analfabeto. Casi siempre, para suplir la carencia de medios, el ingenio los lleva a descubrir recursos originales y "creativos".(2) Obras que van desde un simple diálogo callejero, hasta las que integran música, escenografía. Mostrar, además, que el teatro puede convertirse en tribuna, en un medio de educar, informar, criticar, estimular o difundirideas sin perder su atractivo.

Nos dimos cuenta que la tradición que existe en la narrativa, poesía, folklore, artesanía y plástica popular, podía incorporarse a este nuevo medio de expresión. Y es posible, ya que hay un enorme interés por ver y hacer teatro en la clase obrera y campesina -lo mismo, entre los mapuches-. Finalmente, lo que más nos estimuló fue constatar que un poblador que está sobre un escenario porque le atrae el teatro, sufre una transformación positiva: aumenta su autoestima, sube en la escala social, se siente responsable del mensaje que tiene que transmitir, lo que lo obliga a compenetrarse de su realidad y entenderla mejor, pasando de una actitud pasiva o derrotista a una postura activa para enfrentar los problemas que los aquejan. Quién trabaje en ese medio con el teatro, se dará cuenta que aunque tenga mucho que entregar, tiene, asimismo, mucho que aprender de ellos.

¹) para probarlo, describo, más adelante, una obra de teatro vista en una población (Siete canchas) donde tanto el creador como el actor principal era analfabeto, criticando la discriminación de las mujeres (Población producto de una toma reciente, donde regía una organización política.)

ALGO SOBRE NUESTRAS TRADICIONES

En lo que se refiere a teatro "aficionado" hay en Chile una rica y larga tradición. Existen grupos en todas
las capas sociales y distintos niveles culturales, pero
donde más abunda es en las escuelas, sindicatos, parroquias y centros vecinales, en la capital y en provincias.

La tradición de un "teatro obrero" se remonta (según referencias orales o escritas) a las primeras décadas de este siglo. Nacido al calor de las llamadas "filarmónicas" de la pampa salitrera -que anteceden a los sindicatos-, lugares de reunión para esparcimiento, deporte y cultura. Influyen dos factores: el impulso que le dio al teatro como medio de enseñanza y formación política el líder de los obreros, Luis Emilio Recabarren en las salitreras del Norte y, en menor escala, en las minas del carbón (Lota y Coronel) o donde ejerciera trabajo y labor política. Recabarren creía en la efectividad de un teatro formativo. que apela a las emociones como vehículo de ideas. En esos años, salitre y carbón eran sinónimo de lucha obrera organizada. El otro factor sería el de las compañías españolas de comedias contratadas por las florecientes empresas mineras del Norte, las que disponían de teatros grandes y bien equipados. Allí, en las "galerías", localidad popular en altura, los obreros de comienzo de siglo, asistían a dos o tres "tandas" (funciones) de las obras en boga. (1)

Antes de descubrir la posibilidad de un teatro que interpretara su problemática, los obreros nortinos solían representar este tipo de obras en las Filarmónicas, Pero Recabarren quiso sacar provecho de esta afición, como un medio de "concientizar" a la clase trabajadora. Debido a la estricta vigilancia, no era posible un teatro francamente político, pero sí, uno didáctico o formativo en las

Elías Lafertte, en los años 50 .cuando era Secretario Gral. del P, Comunista, a quién fui a pedirle referencias del teatro on obrero, además de unos valiosos datos, me recitó una tirada en versos de una de las comedias de tema romántico, que llevaban las compañías españolas, a las que asistía en su adolescencia y juventud cuando era obrero del salitre.

primeras etapas de organización. Para burlar la vigilancia en las Oficinas Salitreras rodeadas de alambradas de púa en prevención de los posibles agitadores, Recabarren solía enseñarles a las esposas de los obreros que entraban llevando las viandas, canciones cuyos textos eran consignas políticas que no podían ser impresas.

Según Lafertte, en su adolescencia y juventud a comienzos de este siglo, el teatro estuvo muy apegado a la vida de las salitreras. Recabarren escribió algunas obras y en una de ellas, en la que Elías era el galán, contrajo matrimonia con la primera actriz. Cito su relato: "Conocí a mi compañera en la Filarmónica de la Oficina salitrera. Ella tocaba varios instrumentos en la orquesta. Actuamos juntos en una obra de Recabarren, "Redimida", que trataba del amor más allá de las leyes y de la religión. Al casarnos como personajes en la obra, nos consideramos realmente marido y mujer, ya que le matrimonio se había efectuado ante nuestro Partido y los simpatizantes del público que asistía a la representación, porque nuestra "ley" era el pueblo."

Paralelamente a esta afición al teatro, continuaba la tradición de las décimas populares, cantadas o recitadas. Su función, principalmente, era dejar constancia de ciertos acontecimientos, un terremoto, una guerra, etc., un poco a la manera de los antiguos juglares, y en ocasiones, servia para la denuncia, protesta, o para un llamado a la huelga. Un dirigente cantaban estas décimas en los restoranes o bares, donde los que asistían estaban al tanto de ciertas claves, en épocas de clandestinidad (tengo un dato sobre esta costumbre, dado por un minero del carbón, de Lota). Hasta el presente, los "puetas", poetas populares, ejercen el oficio de cronistas. Hay noticias de unas décimas de fines del siglo pasado, referentes al alzamiento de los "congresistas" conservadores contra el presidente Balmaceda, unas a su favor, otras en contra: "Ya fue el señor Balmaceda / proclamado presidente: / que sea fiel e indulgente. / Toda la nación lo desea..." etc. Cuando triunfa la sedición llevando a Balmaceda al suicidio, dicen: Al fin los opositores / nos están matando a pausa/ porque sin hallarnos causa / nos urgen esos señores;/ tratan estos invasores / al pueblo con mayor rigor / cuál

de ellos es más opresor / digo, escribiendo y pensando:/ hoy, como se están portando / ¡Balmaceda era mejor!"

Cito algunas estrofas de unas décimas más actuales, que firma "El mulato Taboada" (poeta y payador legendario), escritas por un poeta más o menos culto, pero a la manera tradicional, refiriendo al golpe militar del 73: Para empezar mi relato he de hacerme valer tomar fuerzas de canor pa'acometer este trato. Y aquí ya no me dilato y ya me pongo a cantar esta lira popular que guardará en la memoria aquella trágica historia de aquel Golpe Militar.

(Más adelante, dice:)
... Pero yo les mentiría
si es que alguien se "acoquinó":
todo el mundo apechugó
junto a Chicho en la Moneda
y en medio de la humareda
contra el "facho" disparó.

Aunque estas décimas puedan no ser escritas por un auténtico "pueta", sabemos de otras, del mismo tono y estilo que se refieren al golpe militar, de las que no hay versiones impresas, sólo grabadas y transcritas.

Desde comienzos de siglo hasta hoy, el teatro obrero ha seguido desarrollándose, con altibajos, pero en forma ininterrumpida. Se representa en los sindicatos, en las empresas o en centros laborales a cuyo calor se forman estos grupos aficionados. Ya sea como una actividad cultural, como simple entretenimiento, o según la época, lugar y circunstancias, siguiendo la línea que marcó Recabarren, como teatro formativo y con contenidos políticos. Aunque no siempre las obras que ellos representan tienen que ver con la problemática de su clase, en las últimas décadas hay tendencia a reemplazar la obra costumbrista, antes la más en boga, o la farsa cómica, por las obras nacionales

o extranjeras que tienen que ver con las luchas reivindicativas.

Los Festivales de Teatro Aficionado que iniciaron los teatros universitarios en la década de los años 50, contribuirían en gran medida, al desarrollo y a la difusión de este tipo de teatro a nivel nacional, ya que estos festivales atraían a grupos de provincia. Las obras que trafan eran, por lo general, obras breves de autores nacionales que el Departamento de Extensión del Teatro de la Universidad de Chile sacaba a mimeógrafo para enviar a los grupos que se inscribían, pero a menudo traían ellos obras de creación colectiva que reflejaban su vida en el trabajo y sus problemas, como fue el caso de algunos grupos obreros de las salitreras. El teatro estudiantil conforma, asimismo, un movimiento vigoroso que toma la problemática de la juventud. Desgraciadamente se disuelven en cuanto terminan sus estudios, no llegando a integrar grupos estables, como fue el caso del nacido en el Pedagógico que dio origen al Teatro Experimental de la Universidad de Chile, con la iniciativa de Pedro de la Barra y otros que lo conformaban. Su gran mérito así como el de los grupos estudiantiles, es el de ir ganando un público más amplio a lo largo del país. Por último, podemos afirmar que el movimiento de teatro aficionado, estudiantil, de ciertas empresas, obreros y profesionales, ha sido cuna de actores y también de autores de nota.

Se consigna este breve recuento de lo tradicional y de la afición que existe en el país por el teatro, porque sin ello jamás hubiéramos logrado llevar nuestra tarea a la práctica, tanto en la campaña electoral como en otras experiencias posteriores.

TRABAJOS PARA LA CAMPANA ELECTORAL DE LA UNIDAD POPULAR

Nuestro objetivo: incorporarnos con el teatro, como medio de propaganda, a la gigantesca tarea que nos ocupaba desde comienzos del año 1970, la candidatura presidencial de Salvador Allende, con la consigna: "no basta conseguir votos, hay que hacer conciencia en el votante para convertirlo en un decidido defensor del gobierno popular."

Como antes expliqué, la idea surgió de una solicitud de nuestro candidato, para enriquecer los actos políticos en poblaciones donde hablarían los dirigentes de los partidos de izquierda (donde pensaba hablar él, lo que no le fue posible, por sus múltiples compromisos en todo el país). Era éste un proyecto nuevo, sin precedentes y se justificaba, ya que los libretos serían de apoyo a la candidatura de Allende. Había libertad para la propaganda (finalizaba el gobierno de Eduardo Frei de la Democracia Cristiana), pero estábamos en desigualdad de condiciones: el candidato de derecha, Jorge Alessandri, disponía de recursos económicos, el de gobierno, Radomiro Tomic, tenía acceso en mayor medida a los medios de comunicación masiva. La izquierda contaba más que nada con "recursos humanos", con el entusiasmo y la voluntad de partipación, tratándose de algo que despertó grandes esperanzas: transición al socialismo en democracia y por vía electoral.

Los actos políticos programados en esos tres meses, se iniciaban a las 4 de la tarde con teatro infantil, llevado por Ruth Baltra, luego dos de nuestro grupo atraían con canciones folclóricas en boga y despressivos representación, quedaba el "escenario" disponible para los oradores políticos. ya entrada la noche. Había que adaptarse "a lo que hubiera", y en la práctica, lo que había era más que suficiente. Al escribir los libretos, lo adecuaba a esas condiciones, las plataformas de tres por tres metros, poca o ninguna movilidad ya que sólo teníamos un micrófono al centro, pero el carro para sonido y luz que ampliaba las posibilidades, y en cuanto al lenguaje, tenía la claridad y fácil llegada a ese público popular, no preparado para el teatro, que conformaban entre 300 a

600 pobladores, hombres, mujeres que iban acercándose poco a poco, precedidos por la chiquillería que no se apartaba de los camiones desde las funciones de teatro infantil. El problema que tuvimos desde el primer día, fue la bulla y el desorden que provocaban, colgándose literalmente de las plataformas o instalados en la pequeña escala de acceso, entorpeciendo la acción, desconcentrando a los actores, tanto que hubo que llevar uno a la posta de primeros auxilios, al ser herido por otro a navaja por en estas disputas. Uno del personal del carro anexo tenía por única misión proteger los cables de la electricidad, ante el peligro de accidente o de pana eléctrica. Pensamos solucionar el problema instalando un quiosco con helados, títeres u otro entretenimiento para atraerlos durante nuestra actuación, pero desistimos, diciéndonos que quizá los adultos serían igualmente atraídos por el quiosco, ya que se trataba de un público callejero no acostumbrado al teatro que se iría a lo más fácil. Así es que los actores optaron por concentrarse "a pesar de los niños". Lo importante era que el público adulto se mantenía a cierta distancia y podía escuchar gracias a los amplificadores. No había problema con "la concentración" del público, y era ésta, excelente.

En lo formal, eran obras que no requerían de mucho ensayo, alguien lo definió como una "estética de los camiones". Se prescindía de costos, no había que pagar a los actores ni gastar en vestuario, elementos escenográficos o utilería. Los actores profesionales, aunque la mayoría militaba en partidos de izquierda, no estaban disponibles por sus compromisos de fin de semana en las salas, de modo que se recurrida los actores "aficionados", estudiantes de mi Taller de construcción dramática (*). Formamos así, un grupo, no estable, de 4 a 6 actores aficionados y uno que otro profesional según las obras a lo que se sumaron al final, muchachos de una población. Y los dos folcloristas, sin ser militantes, se integraron para contribuir al triunfo de la Unidad Popular y formal eran ampliamente retribuidos por la cálida respuesta de

^{&#}x27;) Entre los que puedo nombrar a Juan Vera, que luego creó el Teatro del Riel, además de convertirse en dramaturgo.

ese público popular. La tónica durante la campaña era: "adaptarse a los medios disponibles", con creatividad, y entregando al máximo con un mínimo de recursos técnicos y económicos. El estar programados para una secuencia de funciones nos permitía ir aprendiendo, corrigiendo para mejorar la efectividad de los libretos, al estar en contacto directo con un público genuinamente popular. Aplicábamos la "P:T:P:" praxis, teoría, praxis, probar, corregir, volver a probar. de un fin de semana al otro.

Durante el período de preparación, con la tutela de la organización política de la U.P., pude visitar las poblaciones escogidas, conversar con los dirigentes de izquierda que estaban a cargo de la propaganda electoral. La idea inicial de escribir diferentes libretos según los problemas de cada una de ellas, probó no ser necesaria: los problemas eran siempre los mismos, los que se sufren en la pobreza:

Es en estas poblaciones de la periferia, llamadas marginales, es donde vive la mayor parte de la clase trabajadora. Las más antiguas y populosas tienen niveles socioeconómicos variados. Las más recientes -muchas de ellas nacidas de las tomas de terreno de los sin casas, en la década del 60-, eran pobres, con viviendas precarias. Están formadas en su mayor parte por las migraciones campesinas (antes se las llamó poblaciones callampas porque brotaban como las callampas después de la lluvia). Variaba su crecimiento, desarrollo y el grado de organización alcanzado. En una de ellas (San Gregorio) me explicaba un poblador, que se había formado por traslado de otra poblaciones insalubre, pero habían mezclado entre ellos a algunos delincuentes. Según sus palabras: "esta es una población que llaman experimental, trajeron delincuentes salidos de la Penitenciaría, cinco por cada tres familias obreras: nos sueltan caballos chúcaros para que se readapten, dicen, junto a los mansos, pero ocurre que aquí ireinan los chúcaros!"...

No tratamos unos problemas que se fueron luego agudizando: delincuencia y drogadicción juvenil, aunque si tratamos el problema del alcoholismo.

La masa de pobladores que asistía a los actos, era, por lo general, gente que no estaba organizada politicamente. Una masa fluctuante, "a la expectativa" que resulta presa fácil de cualquier propaganda, sin una conciencia clara de sus intereses. Aunque para ellos podía resultar obvio votar por el candidato que favorecía al pueblo, en la práctica no era así, ya que los tres candidatos, derecha, centro e izquierda, tenían discursos muy similares. ofrecían las mismas cosas a fin de conquistar mayor número de votantes en las poblaciones. También había, en menor cantidad, obreros organizados, mujeres que ya habían sido conquistadas por los "Centros de Madre" y los postulados de la democracia cristiana, "promoción popular" y "dignificación por el trabajo". Por otra parte, la derecha repartía sus beneficios en las poblaciones, dinero y afiches de su candidato en las casas más pobres. En una encuesta realizada en la campaña presidencial anterior, muchas de estas mujeres declararon que "votarían por Alessandri (el que fue electo) porque sólo un presidente rico podía dar más ayuda a los pobres..." También las mujeres que, en estas elecciones, se habían incorporado masivamente a los votantes, estaban agradecidas al gobierno de la Democracia Cristiana que les dio facilidades para trabajar en sus hogares (campañas de los centros de madre y entrega de máquinas de coser). Estaban convencidas que la izquierda significa huelgas, despidos y más pobreza. La propaganda de la derecha, por su parte, aseguraba que, de ganar el candidato de izquierda, sus hijos serían llevados a Cuba o la Unión Soviética, o sacado de los hogares. Las mujeres, en quiénes el sentimiento religioso está arraigado, preferían la oferta de la D.C., revolución en libertad y con Dios, al peligro de los "marxistas". Unos obreros se quejaban de que si bien ellos darían su voto a Allende, sus esposas lo darían a las Democracia Cristiana, que tachaban de "paternalista", lo que según sus palabras significaba "pan para hoy y hambre para mañana". Había pues que desmitificar la propaganda en contra junto con informar sobre los beneficios que les aportaría gobierno de la Unidad Popular.

En cuanto al grado de captación de parte de nuestro público, teníamos buenas espectativas. Cito aquí lo comen-

tado, en esas investigaciones previas, por un obrero de la población "La Bandera", nacida de una de esas llamadas "operación tiza" (recibían el terreno y las condiciones mínimas para la autoconstrucción). El obrero era pioneta de camión basurero municipal y militaba en un partido de izquierda. Lo encontré martillando unas tablas, un día domingo, para ayudar a una viuda a trasladar su vivienda a un lugar en alto, porque se había inundado con la última lluvia. A mi pregunta "¿Cree usted que aquí les interesará ver un teatro que tenga que ver con los problemas de esta población?" "No sólo interesa -repuso-, es muy importante, porque si la gente ve sobre un escenario algo que a ellos les ha pasado, lo van a comprender mejor. En el caso de esta inundación, por ejemplo, están tan afanados en sacar sus cositas, que no entienden lo que tiene la inundación: si lo ven arriba de un escenario no le van a echar la culpa a la lluvia o a la mala suerte, se van a dar cuenta de la injusticia que es vivir en la miseria en que nos tienen los malos gobiernos." Tenía preparación política, pero confesó que nunca había visto teatro, aunque "sabía lo que era", sin embargo, nos estaba dando una lección sobre el "distanciamiento" brechtiano. Por otra parte, comprobé, en esos 3 meses de investigación y luego durante la campaña misma, que la afición por el teatro es entre ellos algo generalizado. No sólo como espectadores, sino que les atrae actuar en cuanto tienen la posibilidad. Por lo menos una vez al año -con ocasión de aniversarios, de fiestas patrias-, improvisan alguna representación, con o sin la ayuda de algún teatrista. Se convierten sin problemas en actores y hasta en autores, mediante improvisación colectiva en el caso de los jóvenes, tomando su problemática.

Nuestro primer experimento fue un sketch político, en el que se caracterizaba a los candidatos, usando el humor, la caricatura y el estilo circense, caídas y golpes, algo muy fácil de entender y que los hacía reír. Por ejemplo, el candidato de derecha, de mayor edad, famoso por su larga bufanda para resguardarse del frío, y por sus llamados "pensamientos" que publicaba el diario El Mercurio, fue representado por un actor, identificándolo con una larguísima bufanda. Era interrogado ante el micrófono:

"¿Puede decirnos unos de sus pensamientos, don Jorge?" Respondía, entre carrasperas: "Pase un invierno en mangas de camisas con estufas caluret": en el mismo Mercurio, publicaban una página entera dedicada a esta propaganda, mostrando un gerente en mangas de camisa ante una estufa de esa marca. El de la D:C: se identificaba por llevar coloado sobre el pecho un cartel con una máquina de coser, y su discurso era demagógico, algo como "si Dios quiere, dentro de 100 años, cada madre tendrá su máquina de coser propia", etc.. En cambio la Unidad Popular estaba caracterizada por una muchacha de abultados pechos, sobre los que se leía: "Medio litro de leche diario para cada niño de Chile" (ofrecida por Salvador Allende y que se cumplió en su período de los mil días). Cada vez que la muchacha se disponía a iniciar su discurso, los guardaespaldas de los otros candidatos le daban una paliza. Iba subiendo al escenario, cada vez más vendada, pero sin perder su optimismo. Estas palizas realizadas al estilo festivo, cesan cuando, por error los guarda-espaldas de los otros candidatos, se eliminan entre ellos. Entonces la muchacha, que ya ha despertado las simpatías del público, se refiere, brevemente, por miedo a que la saquen de allí, al litro de leche y a los beneficios que traerá a los obreros el gobierno de su candidato.

Si bien esta representación era recibida con entusiasmo, y nos pareció efectiva (ampliando la información de afiches, graffiti y prensa que se hacía en esos días), tenía un inconveniente: nos dirigíamos a una masa aún vacilante en sus elección, sin preparación política, pero que por una parte estaba siendo conquistada por los otros candidatos y, por otra, advertida, a menudo, de las "maldades" de los marxistas. Comprendimos que más que mostrando lo negativo de los otros candidatos, ganaríamos adeptos, refiriéndonos a lo positivo del nuestro. Se trataba de no herir susceptibilidades, e insistir en lo que siempre había sido el ideal de la izquierda: mejorar las condiciones de vida de la clase trabajadora. Apoyar el Programa de la U.P. ya difundido en los medios. La lucha por conseguir votos en una país como el nuestro, se convierte fácilmente en un juego competitivo, en el que cunde la llamada "prostitución del lenguaje". Era difícil a veces.

saber a favor de cual candidato abogaba un orador, todos ofrecían lo mismo (favorecer la economía pero subiendo el nivel de los más pobres, soberanía, libertad, etc.). Los de derecha parecían los más preocupados por la pobreza, tanto como los de izquierda se preocupaban de tranquilizar a los empresarios. Durante la campaña se produjo un entusiasmo participativo, bastante inusual, como los que provoca un mundial de fútbol, el que se apaga junto con finalizar el evento. En esas marchas, todos hablaban con todos, las tallas iban y venían, la gente se sentía más bien unida por el acontecimiento, los tres bandos se sentían igualmente optimistas respecto al triunfo en las urnas.

De nada servia conseguir votos, si no se tendia a afianzar la voluntad del votante por seguir defendiendo lo conquistado. Había que mostrar también que los marxistas no traerían el caos, como rezaban la propaganda de derecha. Decidimos, pues, no denigrar ni ridiculizar a los otros candidatos, sino demostrar que la Unidad Popular defendía realmente los intereses mediatos e inmediatos de los pobladores que nos escuchaban. Cambié el primer libreto que podía "herir susceptibilidades" por uno que versó sobre una de las 40 medidas del Programa de la Unidad Popular, tendiente a combatir el alcoholismo. Se proponía "beber bien", contra el concepto de beber mal. Los obreros, por escapismo o costumbre, suelen gastarse el sueldo de la semana en la cantina los días de pago. Lo que es grave porque al llegar de noche, borracho y sin dinero, surgen las disputas y termina pegándole a la familia, una de las quejas comunes de las esposas de la clase obrera (común también en Latinoamérica, de acuerdo al teatro popular visto en otros paises). Con esta medida, Allende se dirigía más que nada a las mujeres que sufren las consecuencias del alcoholismo. Instaba a tomar vino con las comidas y no en la cantina los días sábados, ya que siendo el vino, un producto nacional y al alcance del pueblo, y muy arraigado en las costumbres, era utópico pedir que no se probara. Es un dicho corriente "el que no toma no es hombre", o si hay cualquier tipo de invitado en la casa, es grave ofensa "despreciar", el vino ofrecido. Este segundo libreto que se tituló "beber bien, beber

mal" lo traté en comedia aprovechando que contábamos con una pareja de actores profesionales, muy buenos comediantes. Pedro Villagra y María Angélica Nuñez. Interpretaban primero a la pareja rica, luego a la de la clase obrera. El tema era similar, relacionado a la vivienda. No había cambio de vestuario, y sólo una mesa y dos sillas, para el bar-restorán o cantina. Cuando el rico llegaba al club nocturno, el ambiente se daba con la música y con sus diálogo: "no pudieron venir las piluchas", y en mímica le quitaba un largo abrigo de piel inexistente a su esposa, La esposa se mostraba aburrida, decía que no le agradaba eso de vender el departamento por temor a que ganaran "los rotos" para comprar uno en París, donde uno no conoce a nadie...etc. El se emborrachaba para "celebrar" lo bien que vendieron el departamento, canta la canción de los borrachos de clase alta "Qué grande que viene el río..." y al pagar ve que ha olvidado su chequera. El mozo lo trata con respeto, le dice que firme un vale y lo acompaña a la "puerta"-. Ahí, él se cae de borracho, llega un policía, la dama le pide que consiga un taxi, que su marido está con ataque al corazón. Parten, sonido del taxi. Entra la pareja de pobres. Ahora están en una cantina donde el vino es barato, él se emborracha "para olvidar" que perdió su trabajo de tanto ir a la Corporación de la Vivienda para conseguir casa. Se refiere a los interminables trámites, cosa familiar para ese público: que le faltan estampillas, que sobren los hijos, que falta una firma, que es en la otra ventanilla, que suba al segundo piso, que vuelva el Lunes, que "total no me dieron ni una huevá de casa, puta la huevá" y quedé cesante. Cuando le cobran, no tiene dinero, le dice al mozo con ese humor negro popular "que olvidó la chequera", como ha dicho el rico, empleando los mismos elementos con resultados opuestos. El mozo lo saca a patadas cuando ofrece dejar un sucio pañuelo en prenda. (el vale que firma el rico). Afuera la pega a la mujer que se queja por su borrachera, llega un policía, ella lo defiende, como siempre ocurre, que es su marido y tiene todo el derecho. de pegarle, El hombre hace mímica de orinar, cuando el carabinero lo interpela, se vuelve hacia él y lo moja, el policía lo lleva preso. La tercera parte, el mismo actor es un obrero reformado:

almuerza con su esposa, ella saca la botella de debajo de la mesa

y le sirve su ración, como pide el Programa, comentando que no lo puede creer en este cambio. El explica, dirigiéndose al público, que no hay que "beber para olvidar" los muchos problemas, sino al contrario, es el momento de estar lúcido y atento, porque se presenta la ocasión, con el gobierno popular de solucionar esos problemas. Terminaba bailando una cueca con una actriz que nos acompañaba, o bien con una mujer del público. Esta comedia sacaba aplausos tan entusiastas y tantas risas, que Miguel Labarca temió que sólo "hicieran catarsis" y se olvidaran del mensaje. Pensó, por otra parte, que no convenía mostrar al obrero en esa situación denigrante, borracho y dándole una paliza a la mujer. Me pidió que preparara algo más dramático. El cambio de libreto, se hizo necesario también porque dejamos de contar con la pareja de actores profesionales, que con su gracia habían conquistado el público de varias poblaciones.

Mientras reunía otro grupo de actores, tuvimos un ofrecimiento de un conjunto musical para actuar, Domingo de Julio. Pero, pasaba la hora, y el conjunto no llegaba. Miguel me pidió que improvisáramos lo que fuera, para no frustrar al público que pacientemente aguardaba. Por ser aniversario de la toma del Cuartel Moncada, tenía conmigo un libreto preparado, para otro conjunto, sobre esa epopeya. Eché mano del libreto y salimos, lo que se dice "al toro". Tenía a los dos amigos folcloristas que siempre nos acompañaban, uno, muy atractivo y con una hermosa voz, que cantaba canciones de Serrat y arrancaba chillidos de las lolas de la población, y otro, alumno de mi taller, especialista en tangos. Ellos dos, Ruth Baltra y yo, ensayamos de prisa el libreto del Moncada para una "lectura dramatizada", ilustrando con un coro de dos canciones a dos voces, "Guantanamera" y la dedicada al Che Guevara, ("Che Comandante"), explicando antes lo necesario sobre el libreto. Pero el de los tangos que había fumado marihuana, empezó a hacer payasadas al leer el parlamento de Fidel Castro, y tuve que pedirle que se retirara. Aunque todo terminó en alto con las canciones, Miguel se afligió mucho, por la falla del conjunto musical y por el chasco con nuestro folclorista debido a la improvisación de última hora. Me propuso que ya que no tenía actores, enrolara, para el próximo Sábado, a un par de muchachos de la población (la J.M.Caro en que estábamos), que hacían un número circense vestidos de tony. Debía pues, escribir para ellos y presentarnos el fin de semana. "Algo dramático", me recordó, para que las risas no los hagan olvidarse del "mensaje". Ellos aceptaron dichosos, y los cité con dos más para el día siguiente en el local de Marcoleta de las JJCC, ya que era brigadistas de la Ramona Parra de su población. Y del "chasco" de ese Domingo, nació la más bella experiencia del teatro en los camiones. Ese día Lunes, en el diario El Siglo, apareció un amplio reportaje que se llamaba "Muerte por explotación" y daba detalles sobre un obrero que se había suicidado en la barraca (venta de madera) donde trabajaba. La causa: ser despedido, con una libreta del Seguro Obrero a la que el patrón no le había puesto las imposiciones, estando su mujer enferma, y con varios chiquillos que alimentar. No se atrevió a confesarle a su mujer que lo habían despedido. Se hablaba algo sobre la lujosa mansión del dueño donde él había acudido, como último recurso a pedir que le pusiera esas "imposiciones": la depresión lo llevó a dispararse un tiro en la barraca. Esa mañana "teatralicé" la noticia, su vida y el suicidio, y por la tarde me reuni con los improvisados actores. Eran los dos que actuaban de tony y uno más el único que sabía leer, y una muchachita, y una niña de unos 13 años a la que di el rol de la esposa. El que sabía leer y tocar guitarra, sería el locutor que da las explicaciones necesarias entre escenas, pero era difícil escoger entre los dos "payasos" al suicida por lo alegres y chistosos que eran. Pero uno de ellos tenía una expresión tristona por el dibujo de las cejas, arqueadas hacia arriba como en la máscara griega del drama, así es que le di el rol del suicida. (Cuando me telefoneó al día siguiente para preguntar la hora de ensayo, me dice: "Compañera ihabla con el cara de desgraciado!..." El otro, el Manolo, no llegó una tarde a ensayo: "Resulta que anoche mientras pintaba consignas en un muro, un futre le tiró el auto encima, y cuando al Manolo se le ensucian los pantalones se tiene que vestir de Tony y no puede salir de la población", fue la excusa de sus compañeros. Había

que hacerles memorizar los parlamentos, repitiendo, ya que no sabían leer. La primera escena: el suicida llegaba a casa del patrón, que según explicaba el locutor, estaba bebiendo un whisky mirando la televisión, mientras sólo veíamos a uno de los muchachos sentado en una silla, simulando beber y mirar al inexistente televisor. patrón le dice que no moleste, que para lo de las libretas de Seguro tiene un empleado que se encarga del asunto en la barraca. (Mezclada al público, el día de la representación, vi como los obreros se hacían señas como diciendo, "eso es lo que siempre dicen"). Luego en una cantina, conversa con su compadre (el Manolo), le cuenta cómo ha sido su vida tan difícil y lo que le ha ocurrido en el trabajo. Anuncia que se irá a pasear al Puerto (Valparaíso), para pasar la pena. Pero al levantarse, el compadre se da cuenta que tiene una pistola en el bolsillo, él le comenta que la consiguió para defenderse cuando regresa de noche a su población, porque "asaltan de día claro". Luego se enfrenta a su mujer, la muchachita que simula lavar en una artesa: le pide que no se preocupe. que el patrón prometió poner las imposiciones para que vaya al hospital. La cuarta escena era en la barraca, representada por unos tablones apilados al fondo. El locutor, explica que no le queda más que suicidarse ahí, en la barraca, para que el patrón se sienta culpable y ayude a su mujer y sus hijos. y para que los demás obreros entiendan la explotación de que son víctima.

El sábado de la representación, mientras ensayábamos, repasando parlamentos de prisa en mi citroneta, Miguel viene afligido a anunciarme que a pesar de la vigilancia, había circulado vino y que el público estaba eufórico, justo ahora que llevábamos "un drama". Sobre el escenario, Ruth me anunció con mucho entusiasmo, como la autora de las Pérgola de las Flores. Hubo una respuesta eufórica del público, pidiendo canciones. Tuve que llevarlos poco a poco a la seriedad. Les pregunté quiénes habían visto esa comedia. Unos gritaban yo, la escuché en radio, otro, la vi "en persona". Les pregunté si se habían reído, contestaron a gritos que "mucho", etc. Entonces les dije que ahora, era un momento muy especial, y que convenía ponerse serios. Que estábamos en vísperas de elegir un candidato

a presidente y que se presentaba la oportunidad para ellos de votar por el que favorecía al pueblo. Luego pregunté si entre los que asistían había algunos que se sentía mal pagados, explotados. Empezaron a reaccionar, asintiendo, ya sin risas. Pregunté si habían leído lo que aparecía en el diario el Siglo, y exhibí la hoja, con el título en grandes letras: "Muerte por Explotación". Les expliqué entonces, que unos muchachos de la Población Caro, iba a "representar" los últimos momentos de ese obrero que se había suicidado en su lugar de trabajo. No faltaron las risas cuando al presentar a los muchachos, Manolo hizo un saludo con reverencia de señorita. Pero volvió la seriedad en cuanto empezó la representación. No teníamos pistola, no había dinero para una de utilería, y una de verdad podía causar problemas. Le pedí al actor que se pusiera un dedo en la sien con el gesto típico de suicidarse. El locutor, luego de explicar los motivos del obrero, que había entrado para sentarse, cabizbajo, sobre los tablones al fondo, empezó a tocar en la quitarra la melodía anónima española, (esa hermosa y triste melodía que es lo primero que aprenden por oído los que tienen una quitarra). De pronto la interrumpe, da un golpe seco sobre la guitarra, el actor atrás se dispara con el dedo en la sien y cae. Como estaba entre el público de obreros, pude ver que a nadie distrajo o le sorprendió el gesto del muchacho, la recepción fue perfecta, emocionados, impactados, rompieron en aplausos. A pesar de lo simple que era el libreto, de los actores inexpertos, del ningún elemento escénico que sólo era creado en la imaginación de público por el diálogo o el anuncio del locutor, el mensaje les había llegado más profundamente de lo que esperábamos. Quizá por el simple hecho de hablar de uno de sus problemas tan conocido de los trabajadores, y por estar representado por muchachitos hijos de obreros. Una experiencia que nos dejaba un interesante aprendizaje en teatro popular. En vista del éxito obtenido, no sólo seguimos mostrando este libreto con nuestra nueva compañía, sino que tuvimos la satisfacción de ver en los muchachos una reacción muy positiva: sentían que algo muy importante les había ocurrido, quizá sentir que habían subido un peldaño en lo cultural.

Como conclusión, al cabo de tres meses de trabajo, con este último libreto "Muerte por Explotación", representado por brigadistas de la Ramona Parra de la Población J. M. Caro, se nos fue aclarando nuestra labor futura. Este teatro tan descarnado se convertía en un teatro funcional, y tenía mucho del género épico o brechtiano. Como bien lo dijo el poblador de "La Bandera", el ver sobre un escenario lo que ocurre en la vida diaria, esto es, verlo sin estarlo sufriendo, permite a los que viven en las poblaciones "ver lo que tiene" (lo que hay en el fondo) de una inundación", en este caso de los problemas del trabajo.

Los camiones con sus plataformas unidas nos mostraron muchas posibilidades, a parte de ser un teatro sin costo, el probar cómo la imaginación del público suple sin problema la carencia de utilería o elementos escénicos. El tener tan claros los objetivos, por otra parte, permite encontrar el texto adecuado. Asimismo, el público del que disponíamos cada fin de semana, nos permitía calibrar el grado de receptividad de este teatro popular al aire libre en sus formas más simples. Y la satisfacción de ver cómo reaccionaron nuestros improvisados actores de la población, los que nunca antes se imaginaron que podían hacer teatro. Descubrían una nueva tribuna para expresar sus ideas en su acción militante, ya que, a raíz de estas representaciones, decidieron formar un grupo estable para crear sus propias obras, yendo más allá del numerito de circo. Le perdian el miedo al teatro, al ver que se podía hacer "sin recursos ni estudios previos". A lo que suma lo gratificante que es sentir el agradecimiento, tanto de quiénes pueden actuar como del público popular, agradecimiento tan genuino, que obliga a seguir adelante con esas experiencias.

Este fue, pues el primer trabajo, el que dio nacimiento al Taller TEPA, un Taller abierto, ambulante, con gente que entra y sale de él, a veces son muchas a veces dos o tres, con el que luego seguimos experimentando durante el gobierno de la Unidad Popular con diversas modalidades, las que narro más adelante.

TRABAJO CON LOS REOS COMUNES EN LA PENITENCIARIA

En el año 1969, dentro de un plan cultural (concurso de poesía y cuentos) que se realizaba en la Penitenciaría de Santiago, me solicitaron que formara un taller de teatro con los que se interesaran. Los inscritos fueron, en su mayoría, ladrones, todos de baja extracción social, algunos con mayor instrucción que otros, pero ninguno mostró inhibición ante la idea que surgió de montar una obra de creación colectiva. Acostumbrados a simular, a "hacer teatro", muchas veces para sus robos -especialmente los que hurtan carteras o billeteras en los buses, poniéndose de acuerdo entre ellos con ciertas claves de gestos y lenguaje-, o bien para engañar a los detectives cuando los detienen, probaron ser actores natos.

Cuando decidieron montar una pequeña obra que se exhibiría en alguna de las festividades que se realizan en la Penitenciaría, propusieron un tema muy alejado de sus vivencias como detenidos, o de su vida anterior. Aunque era un escapismo explicable, les sugerí que para empezar, les sería más fácil construir la obra y los personajes si se trataba de algo que habían vivido, que conocían muy bien. Aceptaron en el acto. Me sorprendía la actitud tan positiva de estos reos, siempre alegres y dicharacheros, y el entusiasmo que demostraron por crear una obra de teatro. Como antes dije, en los medios populares es diferente llevarles teatro, o proponerles actuar en una obra, que incentivarlos a crearla. Su actitud hacia mí y quiénes me acompañaron (una hija y un hijo, de 18 y 12 año respectivamente, interesados en las experiencia), era no sólo agradecida, sino muy cariñosa. Como mi grabadora era muy elemental, me prometían comunicarse con los de afuera para "conseguirme" una mucho mejor para mi cumpleaños, también dar aviso para que nunca nadie entrara a robar en mi hogar: en el "ambiente", decían, hay comunicación con los de afuera. Nos consideraron desde el inicio como amigos y no tenían problemas para contarnos sus cuitas, su vida. De acuerdo a sus relatos o confesiones, eluden su culpanbilidad al no individualizar a sus víctimas, pues consideran la sociedad "en bloque", como enemiga. La condenan por lo que han sufrido desde la infancia: es la sociedad la

que los empuja a la delincuencia. A uno que confesó ser "escapero liviano", esto es, los que roban en los autobuses, le pregunté si al quitarle el bolso a una anciana, pobre quizá, ocasionándole problemas, no sentía escrúpulos. Respondió, sin vacilar, "no, uno no piensa en la persona." Sus historias eran muy semejantes unas a otras: de niños, entrar y salir de las Casas Correccionales, por robos menores empujados por la pobreza de la familia o al abandono, victima de la falta de escuela, del alcoholismo y mendicidad de los padres, para terminar, ya adultos, entrando y saliendo de la cárcel. Al salir, pagada la culpa, donde dicen aprender nuevos trucos, aún cuando intentan reformarse ("chantarse" en su coa carcelario) no lo consiguen por no tener "papeles limpios", no hallan empleo dentro de una competencia ya dificil con los que tienen documentos en regla. Algunos me contaban su tragedia debido a la venalidad de ciertos detectives que, suponiendo que volverán ellos a delinquir realizan un seguimiento del que sale libre y lo instan a pagar una cuota mensual, (pretexto, sueldos bajos), en su lenguaje, el tristemente famoso "apuntamiento". (°) Es el precio que cobran para no detenerlo suponiendo que hay sospecha de nuevos delitos. De negarse ellos a pagar, los llevan detenidos y los fuerzan a confesar algún delito hayan o no cometido-, mediante tortura, golpes, electricidad, humillaciones para hacerlos ceder. Según ellos, la tortura (de la que se hablaría mucho durante la represión a raíz del golpe militar), existe desde siempre en los interrogatorios del reo, para obtener confesiones o delatar a sus cómplices. Es cosa común que los reos tengan una cicatriz en el estómago: cuando van a cometer un delito, llevan una pequeña navaja (media "gilette") bajo la lengua para herirse si caen detenidos: de esa manera no pasan por "la Pesca" (de los detectives donde se les tortura). Son enviados a una enfermería y pasan directamente al juzgado. Otro rasgo que impresiona es la ternura con que hablan de la esposa y de los hijos. Además, se sienten orgullosos de cierta categoría adquirida en la

b) Incluyo al final un cuento basado estrictamente en el relato de uno de los reos, "El Apuntamiento".

prisión: liderazgo de los más duros, desprecio por la cobardía y sobre todo por la traición, observando entre ellos ciertas leyes y aplicando sanciones en forma inexorable, aunque ello les signifique, al estar libres, volver a prisión con una condena mucho mayor, como le ocurrió al que relató su historia para la obra que trabajaron.

Modalidad de la obra de creación colectiva:

Descartados los temas fantasiosos, uno de ellos propuso relatar su historia, el por qué cumplía una larga condena. Curiosamente, fue otro de los reos el que interpretó su personaje, quizá por una intuitiva necesidad de objetividad o distanciamiento. Llamaba la atención con la verdad que fue éste viviendo a fondo cada situación.

Luego de darles algunas nociones elementales de construcción dramática, los dejé buscar ellos mismos el camino. La obra era una suceción cronológica de episodios. Nos facilitaban una sala muy pequeña, en alto de una muralla había un ventanuco alargado y con gruesos barrotes, bajo éste, una banca rústica, alargada, que marcaba el espacio escenario, y algunas sillas que dispuso la visitadora para el público, nosotros y los reos que no estaban actuando. El espacio entre "escenario" y público prácticamente no existía.

En síntesis el relato del reo, José, que era su historia real, era la siguiente: cuando decide "chantarse", se deja tentar por unos compañeros, apremiado por la necesidad, para cometer un último robo, y al no ir convencido, cae preso. Sus cómplices logran escapar con el botín: entra pues "cargado" (con información), pero no los delata, bajo una condición: repartirán el botín de lo robado con su esposa que está enferma, ya que es, precisamente, por sus deudas y la enfermedad de su mujer que ha consentido en participar. No sólo no cumplen la promesa sino que uno de ellos se fuga con la esposa de José. Y éste, en cuanto sale en libertad, lo busca y se venga acuchillándolo. Esta vez regresa a la prisión con una condena mucho más larga, pagando un crímen.

Descripción de algunas escenas.

Se reunen en una cantina, donde convencen a "José" que vuelva, por una vez más, a participar en un robo. Se trata de una casa de gente rica que la han dejado sola al partir de vacaciones. Luego José debe justificar su vuelta al delito ante la esposa enferma. No había mujeres, pero el reo se dirigió, sin dudarlo, a una máquina enceradora que estaba arrinconada en el cuarto, para ser reparada. Al decirle a la enceradora en la que veía a su esposa, que no se preocupara, que sólo por esta vez accedió a robar, instado por unos amigos, rompiendo su promesa de "chantarse", como único medio de pagar la "tremendas deuda" que tenían en el almacén y sobre todo, para pagar su atención médica. Al decirlo, se le llenaron los ojos de lágrimas, impactando a su auditorio con la emoción que había en su voz. La próxima escena, en cambio, la tomaron con mucho humor: tres de ellos treparon al banco, dejando a José de "loro", para que avisara si había peligro. Mientras hacían mímica de pasarse unos a otros objetos, enumeraban con deleite en su sabroso lenguaje, de qué se trataba: televisores, cubiertos de plata, joyas, abrigo de piel, etc.. José avisa de pronto que viene la policía. Todos logran escapar con el botín, menos José que es detenido, debido a su natural vacilación, por ir a robar sin "convencimiento", según sus palabras. La escena de los que escapan y el que es apresado, a pesar del reducido espacio, fue mimada con todo realismo. En la escena siguiente, el banco contra la muralla bajo el ventanuco serviría para la tortura de José: Los reos toman el rol de un detective y dos subalternos. Le aplican el cordón sin enchufe, alambres pelados, de la misma enceradora. Se lo iban a aplicar en los testículos, pero luego de consultarse en voz baja, por respeto a las mujeres presentes, sólo se lo aplican la planta de los pies. El "rati" (detective por inversión de su apodo de "tira") que dirige el interrogatorio era un excelente comediante. Provoca la risa de los demás reos con su caricatura de un detective: Ante los dos subalternos, les gritaba que él mandaba más que su jefe. Acto seguido tomaba un teléfono imaginario y respondía al supuesto jefe, con tono servil: "si, jefe, haré lo que ordena, para eso estoy, para servirlo..." para retomar luego el tono prepotente. Como José se niega a confesar quiénes son sus cómplices, le aplican más y más corriente, y fueron tales sus alaridos, que el ventanuco con barrotes se llenó de rostros: los reos que estaban en el patio

acudieron intrigados, y se quedaron luego como público. Como José no confiesa, el "rati" ordena que se haga una batida en busca de los cómplices del robo. La batida era, no quedaba otra, entre nosotros, el público. Uno me pregunta: "señora, usted que trabaja en este quiosco de diario cno ha visto a tal o cual...?" creando así, elemennto y personaje. Luego tomaban a los sospechosos, los reos que conformaban el público. Estos, viviendo de verdad la escena, llevaban sus manos al estómago reteniendo los blusones para evitar que les descubrieran la cicatriz, la que todos tenían, del tajo autoinferido con la "gilet", para que no los llevaran a "la pesca", tajo que los delataba como expresidarios. Y lo hacían con tanto convencimiento que, tanto el sospechoso como el que lo examinaba cayeron sobre nosotros, debido a la falta de espacio, pero no por eso se desconcentraron para pedir excusas. Como ocurre en los juegos de niños, con la misma ingenuidad de quién ignora las convenciones teatrales, iban creando todo ya sea con el diálogo o con objetos, personajes o utilería, sin la menor vacilación: la máquina enceradora, la esposa y la corriente eléctrica, el teléfono, el jefe, los sospechosos y el quiosco del diario con su vendedora. Por conocer las circunstancias, la receptividad de los reos que observaban la representación era bastante mayor que la de un público común, aún cuando no les tocaba actuar, participaban plenamente. Las cuatro escenas descritas, demuestran el gran espiritu de sintesis de estos actores-autores: solian establecer la base de una escena en voz baja antes de lanzarse al "escenario". En los episodios siguientes que completan la historia, parecían disfrutar, viviéndolas a fondo, dando muchos detalles (la entrada a la penitenciaría, la suciedad de las celdas, simulan pillarse piojos), la indignación de José cuando se entera que le han quitado a su esposa en lugar de darle dinero, Aquí la obra se empantanó un poco, pero retoma su dinamismo cuando José sale a buscar al culpable (el mismo reo que había interpretado al "rati" prepotente), y lo acuchilla. La escena final no se llegó a componer, ni fue posible redondear la obra para representarla, mi trabajo se vio interrumpido por el lapso de vacaciones, y al regresar, en el mes de Marzo, no me dejaron continuar: debido a la censura de la

Penitenciaría, se temió una "infiltración marxista". Sólo quedaron, por transposición de la grabadora, algunos diálogos escritos.

Tanto en esta experiencia del año 69 como en las que siquieron, nos dimos cuenta que el hecho de improvisar una pequeña obra con la problemática del grupo, es algo que trasciende más allá del acto teatral-cultural. Significa, discutir, hacer conciencia, cuestionar, aclarar problemas y descubrir posibles salidas. Lo de la infiltración marxista no era real (no pertenecía yo a un partido, ni se habló de temas políticos), pero el sólo hecho de recibir la confianza y las confidencias de los reos que debié trascender, les pareció peligroso a las autoridades de la penitenciaría: no hubieran interrumpido el taller de haber tomado los temas propuestos por ellos al inicio, comedia alejada de sus vivencias, con historias fantasiosas, según la idea que tenían los reos de una representación teatral. Los reos, víctima de una sociedad injusta, de la imposibilidad por generaciones de salir de la pobreza, culpan al sistema imperante, y se preguntan por la manera de combatirla. Es probable que algunos, más instruidos, hicieron más de algún comentario considerado "revolucionario" por las autoridades. Era fácil comprender "viéndolo en un escenario" y no sufriéndolo, como decía el poblador de la población La Bandera, que lo que llevó a José a cometer el último robo, fue la necesidad, las deudas por alimentación y la enfermedad de su esposa, en suma, la pobreza en que tantos viven sumidos. También entienden que ni en la cárcel hallan justicia ya que muchos sufren el llamado "apuntamiento", cuando no están delinquiendo. O que el tratar de vengarse cometiendo un crimen, sólo los lleva a un mal mayor, la condena de por vida. La capacidad de afecto por los suyos, que afloró en la escena de José con la máquina enceradora, demostraba un rasgo favorable, un elemento importante a considerar para su readaptación. La simpatía, confianza y agradecimiento que nos demostraban, por otra parte, delataban la gran necesidad de acceder a un grado de cultura que hay en los marginados de la sociedad tanto como en los de la clase obrera.

* * *



LOS CABEZONES DE LA FERIA

En Febrero del año 72, Jorge Cano, un director de teatro cofombiano (del gruo "La Mama") que llegó a Chile atraído por el proceso, el gobierno de la Unidad Popular; me propuso que trabaj aramos una de mis obras para difusiónb popular. Escogimos "Quién tuvo la culpa de la muerte de la María González", una obra escrita como experiencia de mi taller en la Escuela de Teatro, de caracter formativo (contra la indiferencia y falta de solidaridad) dirigida especialmente al público popular de las poblaciones. No teníamo) ningún apoyu económico, sólo nuestro entusiasmo. Resultó tan cansador el problema diario, conseguir sala para ensayo, incumplimiento del grupo de actores "de buena voluntad" que terminamos por desistir, y cambiar de rumbo: optamos por un teatro callejero al estilo del "Bread and Puppets, del que temíamos información por revistas de teatro. Ambos habíam ensayado antes algo parecido. Junto a un actor colombiano amigo de Jorge, instalamos un taller en el living de mi casa para confeccionar grandes cabezas, así como el vestuario para una serie de personajes, que semejaban grandes muñecos. Usamos la técnica de la rejilla fina de alambre recubierta de papel maché, (remojado en cola fría) y pintados con esmalte. La abertura para los ojos quedaba a la altura de la boca de la gran cabeza, de modo que se van más grandes que la estatura normal. Para moverlos teníamos algunos de buena voluntad, entre otros un sueco, sociálogo y fotçógrafo, atraído también por "el proceso". El idioma no era problema ya que los diálogos eran grabados y transmitidos por amplificadores, y los personajes sólo tenían que desplazarse y hacer la mfimica de sus parlamentos. Para ensayar movimientos, formábamos escenarios desplazando los muebles. Las grabaciones se hicieron en la radio mineria (gratuitamente) con ayuda de compañeros de la Escuela de Teatro y, eventualmente nosotros mismos, los dos colombainos y yo más un Conidista que integramos, junto a los que movían los "cabezones", el nuevo Taller TEPA.

Para confeccionar los personajes, empecé por escribir el primer libreto. Lo llamé "La verda detrás de la

mentira". Se refería a la estatización de las empresas del area social, desmitificando la majadera propaganda que se escuchaba en la radio en esos días (diciéndole al obrero que el Estado no le daría "participación" en la empresa, y el patrón, en cambio, sí se la daría). Los personajes fueron: el Director de teatro "Cabezones de la Feria", una especie de marciano, que hablaba como un payaso, Mister Dollar, el Señor Escudo (nombre de nuestra moneda, el peso, en esos años), que eran los dos "malos" de la película, como se dice. Una computadora, o más bien un robot, "Roboberto", al servicio de los malos, pero que siempre terminaba "pásandose al lado del pueblo". Y dos personajes populares, Juan y Juana Pueblo, una pareja de campesinos ignorantes, a quién el Director, le explicaba la historia. Me daban ellos un pretexto para pemplear un lenguaje muy simple, sin que el público se sintiera ofendido, pero que asequrara la total comprensión del libreto. El tono de los libretos, además de festivo, era "desmistificador", político, formativo. Debía ser atractivo y breve, de modo que usábamos técnicas circences. inicicab con un paseo con movimientos de danza de los personajes, al son de tambor y flauta, (danza de la Edad Media).. Luego se anunciaba el teatro y el Director presentaba a cada personajes. Cuando entra Mister Dollar, con sombrero vaquero y simulando cabalagar, le explica a Juan y Juana que él representa "el imperialismo", y él protesta dicienmdo, con su marcado acento yanqui, que "quiere mucho al pueblo," y al pasar le hace una zancadilla a Juan, tirándolo al suelo, luego dice, tenidéndole una mano para levantarlo: yo "ayudar mucho a este puebla." Es decir, se "graficaba" lo más posible.

Desarrollando lo ya dicho a raíz de cada una de læ experiencias comenta das, podemos concluir que las constantes que caracterizaron a nuestro "teatro poblacional" fueron muy similares a aquellas que caracterizaban el estilo del proceso hacia el socialismo; y éstas eran:

-Evitar los proyectos costosos para que fueran factibles y de inmediato.

- Contar más sobre los recursos humanos que sobre los económicos.
- -Ser flexible y anrovechar cada oportunidad o circunstancia.
- -Transformar con ingenio o creatividad cada limitación en algo positivo.
- nuestro teatro popular
 -Nacía/de las necesidades urgentes comunes a los frentes políticos, como era, por ejemplo, oponer a una propaganda costosa y realizada en la forma tradicional de la oposición, una nueva modalidad
 -para informar y desmistificar- que consistía en la suma de esfuerzos
 individuales (compromiso, militancia o mística) pero con participación
 más o menos masiva.
- -Su realización fué también posible/a la incorporación de muchos sectores de intelectuales, artistas o de la clase trabajadora a los objetivos de lucha política mediante la cultura.

Fué un teatro funcional nacido en condiciones muy particulares de tal manera que si se transplanta a otras circunstancias, de tiempo o lugar, tendría que ser necesariamente replanteado, revisado; sólo pueden aplicarse estructuras, teorías deducidas de la praxis o ciertos hallazgos formales que probaron su eficacia en cualquier circunstancia. (Sería el caso de los Cabezones de la Feria que pasaron las fronteras). También se puede decir que estas características, cuando responden correctamente a la idiosincracia de nuestro pueblo, serían universales de acuerdo a la universalidad de sierta idiosincracia popular, especialmente dentro de América Latina (por similitud de aspiraciones y problemática.)

Es evidente que para causar el necesario impacto, un teatro popular debe considerar las variantes en festividades, costumbres y manifestaciones folklóricas de cada región. Así, en nuestro teatro en poblaciones, por ejemplo, no necesitábamos de grandes recursos escénicos. Buscábamos un lenguage sobrio, directo, usando mucho el humor.

Los pobladores que fueron nuestro público, por su misma conformación y procedencia, tienen cierta sobriedad en sus fiestas o manifestaciones folklóricas; no hay gran aparato, se reunen ,en número reducido de personas, cantan, bailan la "cueca" (baile por parejas que refleja

la personalidad de los bailarines, cuyas variaciones son muy sutiles de acuerdo a las regiones, o si es cueca campesina o urbana); y el humor es lo que más sobresale, el chiste o "talla" a flor de labios; hay una rápida captación del ingenio, de lo chistoso; de ahí que nuestro teatro, elemental, directo, muchas veces improvisado debido a la emergencia y la falta de recursos, fuera efectivo.

Nos preguntamos entonces si ese mismo estilo sería efectivo, por ejemplo en el altiplano, en México o en Río de Janeiro. Los carnavales de Río son siempre festividades masivas de gran colorido y exaltación. Ya nos enteramos por el libro de Cesar Vieira que relata sus experiencias en teatro popular, que sintiegon la necesidad de incorporar a ese teatro, el carnaval y sus símbolos, sus comparsas, o el circo y el futbol.Por pobre que sea el medio donde se realice, ese teatro tiene que reflejar las costumbres del pueblo para causar impacto. Los trajes y máscaras de las festividades populares, o indígenas en regiones del altiplano o en países como México, tienen también un gran colorido; y un teatro combativo, con contenidos sociales, tiende a incorporar esas características.Lo mismo podríamos decir de las diferentes zonas en nuestro país. En el norte hay otras connotaciones las manifestaciones folklóricas, o bien en las festividades religiosas: citamos la fiesta de la Tirana, (Iquique), con sus procesiones masivas, sus comparsas y promesantes que son semejantes a los carnavales del altiplano, con sus diabladas y bailes a la que se suman otras características, paganas y religiosas de gran aparato. Es evidente que, para un buen impacto, se precisaría otro tipo de teatro que el practicado en las poblaciones. Sin embargo, no es posible generalizar en este aspecto, ya que en el norte, simultáneamente, se mantienen otras tradiciones en las pequeñas comunidades del agro, o pueblos mineros. Conocimos, por ejemplo, bailes que tienen bastante teatralización, cuyo significado se ha ido perdiendo, y que sirven como identificación de pequeños grupos o comunidades campesinas. El baile del "Torito", por ejemplo, que consiste en lo siguiente: un torero, con su traje de luces, baila junto a un "torito", dos

bailarimes inclinados y cubiertos, llevando una cabeza de toro -orgullo de la comuimidad- revestidos con satín brillante amarillo, con larga cola que se agita constantemente cuando los bailarines dan coces y pasos de baile imitando los movimientos del animal; dos jinetes, que se ciñen a las caderas cuelldy cabeza de caballo de madera barnizada, pulida de uso, visten sus trajes de todos los días y solo llevan unos faldones de satín oscuro hasta media pierna; el grupo de estos cinco bailarines avanza y retrocede en diagonal hacia el músico que se coloca en un extremo y toca una melodía simple en dos instrumentos, una flauta de bronce que sujeta con la mano izquierda y un tambor que le cuelga de una cuerda de su dedo meñique mientras golpea con la mano derecha. Nos contaba el músico, que al dueño de este baile", que el Torito estuvo a punto de perderse, con más de cien años de antiquedad, pero que un tío suyo, antes de morir, se lo dejó. El también vestía pantalón, chaqueta y sombrero de trabajo. Poco antes de presentarse en la festividad correspondiente, unas dos o tres semanas, se reunen en un cuarto grande en el pequeño caserío (cerca de San Pedro de Atacama) para ensayar el baile, revisar vestuario, hacer un reemplazo, etc. Parecía que el baile era también un elemento de cohesión en la comunidad, muy reducida. Lo mismo observamos en el del "Diablo y la Margarita". Aquí hay un diablo-hechicero que baila con la Margarita, mujer vestida con un traje del siglo pasado, y unos diablitos menores con máscara y vestimenta sencilla que son niños. Avanzan con pasos rituales hacia una mesa donde otros están sentados antes jarras y vasos. No saben cual es el origen o significado, sólo las fechas en que ese grupo de la comunidad lo ejecuta. Nos interesó especialmente este tipo de folklore o tradición por su teatralidad y porque se daba en radios pequeños y no eran conocidos en otros pueblos. Sin tener contenidos específicos parecían cumplir con una función social al igual que nuestro teatro popular. Si vamos al otro extremo del país, a Chiloé, por ejemplo, nos encontramos nuevamente con tradiciones diferentes, festividades religiosas masivas que perpetúan las de la colonia; mantienen muy viva la tradición española, quizá por haber sido esta isla reducto de los españoles ,pasada ya la Independencia y donde se conservan estas tradiciones en forma casi intactaten sus mitos y supersticiones se mezcla en cambio lo hispánico con lo aborigen y sería dificil realizar un teatro popular que no recogiera esa gran riqueza de Chiloé con su "Trauco", su "Caleuche". y tantas fantásticas leyendas.

Por otra parte, en toda la zona central hay festividades más o menos masivas, como la Cruz de Mayo; la fiesta de los pescadores que pasean en bote florido a San Pedro y muchas otras. Y son característicos los poetas y payadores a quienes ya nos referimos. Estos "puetas", como los llaman, de traidición ininterrumpida, se entroncan con los juglares que llegaron con los conquistadores. Aun se conservan versos que hablan de castillos, de condes y caballeros y damas castellanas que toman las características criollas, hablan con el gracejo campesino, coexistiendo con los temas bíblicos y con la canción o versos que relatan la historia del pueblo; son veraderos cronistas que recogen los hechos heróicos, pequeñas hazañas; relatan masacres o cantan a este pueblo en perpetua lucha con la clase dominante.Antes solfan publicar estos versos en la Lira Popular, impresa en forma doméstica, que vendían a bajo precio. Pero junto a este folklore genuino, siempre dominaba el otro, el folklore campesino convencional, difundido por la radio telefonía, que cantaba las glorias del patrón, (o enfocaba lo campesino desde la óptica patronal.) Sin embargo el cantar genuino de los poetas y cantoras de"campo adentro" era como una corriente subterránea, muy viva, que fué recogido y alimentó, por ejemplo, la canción de investigadoras como Violeta Parra, Gabriela Pizarro, Margot Loyola. Son muchas las "décimas" de estos poetas del pasado y del presente que tienen alta connotación política y que nos demuestran que un teatro, como el que propiciamos, vendría a ser un medio más de expresión dentro de esta rica tradición popular.

Se dice que los araucanos no tenían teatro, pero hay gran teatralidad en sus ritos. Un caso curioso, anotado por los cronistas, es el del rito del matrimonio: la novia, ya concedida por los padres, debía ser raptada por el novio. Venía éste acompañado de mocetones, pero la novia era defendida por las muchachas de la tribu, y a veces la lucha era encarnizada y el novio tenía que regresar sin la novia. La teatralidad podía cambiar lo real. (Un caso, a la inversa, sería el que citamos en el primer capítulo; considerar real el matrimonio de los personajes en escena, en la obra de Recabarren.) Tanta era la riqueza, o teatralidad de estos ritos que, según los cronistas, los conquistadores para cumplir con el motivo ético (entre comillas) de la conquista, esto es impartir la fe religiosa, tuvieron que competir con esa riqueza y de ahí nacen las primeras manifestaciones teatrales en Chile. En las procesiones a las que el pueblo acudía "con infernal vocerío" se mostraban

imagenes religiosas con algún tipo de animación, ya sea mecanismos, o personas que desde el interior las manejaban, la Virgen con el niño y los instrumentos del suplicio, la Verónica enjugando el rostro de Cristo. O bien un actor que era Jesús, perseguido por los judíos; esto se prohibió porque le perseguían realmente con piedras y el ejemplo era prontamente seguido por todos. Tenemos noticias de un diálogo que se recitaba en estas procesiones, sobre el misterio de la Eucaristía:

Toribio - Pascual, ino me diréis vos Aquello branco que sca?

PAScual - Toribio, parece obrea más dice la fe que es Dios

TORIBIO - ¿Cómo Dios tan grande cabe en cantidad tan pequeña?

Pascual - Toribio, la fe lo enseña, el "cómo" Dios lo sabe... etc.

Y de esto se pasa a los primeros autosacramentales en el atrio de la Iglesia; el teatro tenía pues un fin eminentemente social y político, como continuó teniéndolo en la época de la colonia (engalzando al rey) y luego en la primera época de la Independencia (obras neoclásicas contra la tiranía) y -visto con perspectivas- continuó teniéndolo hasta hoy en forma bastante marcada.

Volviendo a los poetas populares, podríamos asimismo entroncarlos con el cantar indígena en el continente En sus poemesse lamentaban de los sufrimientos infligidos a su raza por los conquistadores con delido acento: "nos dijeron que no sirven nuestros dioses..."

Nos hemos referido a este serie de manifestaciones del pasado, pensando que nuestro teatro popular, tal como lo realizamos o lo impulsamos en, y obsezvamos, en, las poblaciones, no es nada nuevo. Es una forma teatral más limitada que viene a sumarse a una rica tradición en toda América Latina. Citamos ya algunas tradiciones teatrales del altiplano, nacidas en el seno mismo de esa raza india, como "La muerte de Atahualpa", aún vigentes. Denotan ellas la necesidad de ese pueblo de representar su historia, de recoger las hazañas, los desastres, sus glorias y sufrimientos. Fijamos la antiguedad de un teatro obrero -como punto de partida- en las primeras décadas de este siglo, pero pensamos que esa tradición estaba implícita en las múltiples manifestaciones que conforman la cultura de los pueblos americanos. No nos referiremos al teatro incaíco, pero ef, a una experiencia, realizada por dos chilenos (Gabriel Martínez y Verónica Cereceda) en el altiplano boliviano; estudiando y conviviendo con una comunidad quechua, se dieron cuenta que hasta el vocablo "teatro" se había olvidado. Basándose en sus ritos montaron con ellos una obra teatrel -

tomando sus ritos, danzas- para presentarla en Oruro y en La Paz. Esto causó indignación entre las autoridades de la zona (los "mestis", como los llaman los indígenas). Quedó tan claro el significado que podía tener el teatro, el que estos indígenas de una comunidad se sintieran liberados, a la altura o más alto que ellos, los mestis que los dominan y explotan) que fueron perseguidos a balazos cuando salieron, de noche, silenciosamente, hacia Oruro. El sonido del motor del camión que los recogió para llevarlos, lertó a estos mestis y fueran de atrás disparando a los neumáticos para impedirlos ir a mostrar su teatro a Oruro.

Algo que me alentó a escribir estas experiencias fue lo aprendido cuando participé en el Encuentro de Quito de Teatro Popular, el año 77; pensando que es posible una integración latinoamericana en estas actividades culturales, desde el momento en que hay una difusión de lo que en cada país se hace o se ha realizado en teatro popular, campesino e indigenista. Estas manifestaciones parecen estar emergiendo cada vez más, saliendo de la oscuridad en que se hallaban. Cito un párrafo del libro de César Vieira: "El teatro fue el medio que elegimos para participar, el medio de decir "presente", de luchar por la transformación de la sociedad. Con el público de los barrios y comunidades periféricas, intercambiamos expriencias, recibimos, y recibimos mucho más de lo que dimos. Y aprendimos."

En Chile, las experiencias aquí relatadas no fueron un hecho aislado. No sé cuantas manifestaciones similares coexitían con nuestra actividad, como Taller Tepa. Algunos teatros aficionados o popúlares, adquirieron en esos años de la Unidad Popular las características de teatro político. La urgencia misma de nuestras tareas nos impedía informarnos, como hubieramos deseado, de lo que otros hacían, para organizarnos de algún modo.

A menudo nos preguntan ¿y qué pasó con el teatro durante la Unidad Popular? Desgraciadamente no trascendía porque era pequeño su radio de acción, si se compara con la actividad del folklore o los rayados murales junto a artistas, músicos y pintores. Pero hubo un movimiento muy rico de teatro sindical, no sólo en Santiago, también a todo lo largo del país, y de pequeños grupos aficionados con su teatro combativo. El Teatro de la Cut (Central Unica de Trabajadores) merece un estudio aparte. Nos encontraábamos con frecuencia en lugares de representación popular o actos políticos, y en ocasiones trabajamos con ellos. Fué un grupo muy activo y eficaz, que durante los años de la U.P. cumplía una labor eficaz en sindicatos y centros laborales, llamando a concursos de obras de teatro, y difundiendolas. Tanto este teatro de la CUT como numerosos grupos aficionados y comprometidos con el proceso no llegaron a tener difusión, no han quedado consignadas sus trabajos. Sabemos que hicieron una bella labor,

ignoramos el cómo, el cuánto y del dónde.

Sin pretender colocar las realizaciones de teatro "con y para" el pueblo en un pié de igualdad con las otras actividades de tipo cultural que se incorporaron al proceso de la Unidad Popular entre los años 69 y 73, a la pregunta tan repetida sobre el quehacer teatral en aquellos años, podemos responder que -además de nuestra labor q de la que damos aquí un testimonio escrito- hubo muchísimos grupos y auspiciadores de grupos que escogieron ese MEDIO DE DECIR; PRESENTE! como tan bien lo expresa Vieira en su libro.

(Escrito entre 1977 y 1978)

INDICE

El TALLER TEPA	1
Algo sobre nuestra tradición	3
Trabajos para la campaña electoral de la Unidad Popular	7
Trabajos con los reos comunes en la Penitenciaría	18
LOS CABEZONES DE LA FERIA	24
Libreto de los Cabezones "La verdad detrás de la mentira	28
Sobre Los Cabezones de la Feria (continuación)	34
Libreto Cabezones "El que fue a convencer y salió convencido" (numeración aparte)	38-A
ESPECTACULO DE MASAS, en el Estadio Nacional	39
Teatro militante (en la Población J.E.Recabarren)	44
Obra campesina llevada a los asentamientos	48
Cine, equivalente a teatro poblacional	54
Libreto, guión del cine en poblaciones (documental)	57
Teatro combativo, nacido espontáneamente en una población	67
Otras connotaciones de este teatro popular (relativo a TV)	71
Obra breve "Quién tuvo la culpa de la muerte de la María González" (numeración aparte)	74-A (1/15)
Algunas conclusiones y comentarios	75
Apéndice: Sobre poetas populares, payadores (PASCUAL SALINAS) PROGRAMA: WA PASION PE MANUEL JESUS. G. Pizarra	

MOR ROL