

Taller TEPA, introducción	1
I- Algo sobre tradición y teatro aficionado en nuestro país	2
- Ilustraciones: Cabezones de la Feria en una jira al Norte (campaña de Amanda Altamirano, diputada)	
II - Trabajos para la campaña electoral de Salvador Allende en poblaciones de Santiago	7
III - Teatro llevado a los asentamientos campesinos (Los que van quedando en el camino, grupo Testimonio)	19
IV - Trabajo en la Penitenciaría con reos comunes (año 69)	26
V - Teatro en una población, realizado con muchachos militantes de las juventudes comunistas (Pob. Recabarren, Renca)	30
VI - Connotaciones del teatro poblacional y la Televisión (70/73)	34
VII - Una obra de teatro nacida espontáneamente en una población, como crítica al machismo	40
VIII - Los CABEZONES DE LA FERIA	44
Un libreto completo signado 46-1, al 46-9	
IX - Espectáculo de masas (Estadio Nacional)	72
X - Cine equivalente al teatro popular, en población Herminda de la Victoria, producido por la CORVI Realizado por Taller TEPA, 72.	57
XI - Algunas conclusiones y comentarios	61
A) SIN NUMERACION, de 1 a 10, aparte, un libreto de los Cabezones de la Feria: "El que fue a convencer y salió convencido."	
B) Fotocopia del programa de la Pasión de Manuel Jesús.	
C) Revisión de Cine de Cap. X - Cine en Población (9 pgs)	
D) Quién tuvo la culpa de la muerte de la MARÍA GONZÁLEZ (15 pgs)	

En el año 74 M. Roland Husson, agregado cultural de la embajada de Francia, escuchando el relato de algunas de mis experiencias en teatro popular me instó a que pusiera todo ese material por escrito. Es pues éste un relato basado en la memoria, de una serie de experiencias, tanto las realizadas por mí con el Taller Tapa, como las que presencié o en las que tuve algún tipo de participación.

Isidora Aguirre

1978

II - Trabajos para la campaña electoral de la Unidad Popular.

Fu  esta experiencia la que mejor se concretó como trabajo organizado y la que tuvo objetivos más precisos: se trataba de incorporarse, con el teatro como medio de acción, a la gigantesca tarea que nos ocupaba desde comienzos del año 70, 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 del pueblo".

Seis meses antes de las elecciones, un dirigente del comité para la campaña que coordinaba los actos políticos en las poblaciones periféricas de la capital, nos pidió que nos integr ramos llevando una obra de teatro determinada. En estas poblaciones vive la mayor parte de la clase trabajadora; las más antiguas y populosas tienen niveles socio-económicos que van desde lo que podrá llamarse clase media baja hasta los marginados o lumpen. Muchas de ellas son de formación más reciente y también un buen número se formaron con las tomas de terreno desde fines de la década del cuarenta, aunque la mayor parte de las tomas urbanas tuvieron lugar durante el gobierno de la democracia cristiana (1964/70). Los actos se programaron para los tres meses que precedían septiembre esto es, las elecciones del día 4; tendrían lugar sábados y domingos y se iniciarían con diversos espectáculos, principalmente de folklore y teatro infantil, para terminar con cine, teatro y clausurarse con un discurso de un orador de la Unidad Popular. La obra pedida era imposible de movilizar por su gran reparto y altos costos y otros serios inconvenientes. Nuestra contraproposición fué: llevar obras breves, de montaje sencillo que no aumentaran los gastos que obligadamente tendrían que hacer para el acto político mismo. Si bien había libertad para la propaganda de los tres candidatos, estábamos en desigualdad de condiciones: el de la derecha, Alessandri, contaba con el más amplio apoyo económico; el de la democracia cristiana tenía el apoyo del gobierno; la izquierda contaba más sobre los recursos humanos, el ingenio y la buena voluntad; su fuerte era la incorporación de las masas populares. Dada la habitual pobreza de las campañas de un candidato de izquierda, propusimos adaptarnos a "lo que hubiera," y lo que había, eran dos camiones de carga, de plataforma abierta, que se colocaban uno junto al otro conformando un escenario de dos por tres metros, aproximadamente; un pequeño carro acoplado para luz y sonido que proporcionaba una hilera de pequeños focos sobre el tablado, el micrófono al centro y

los amplificadores para actos masivos. Pero contábamos con lo esencial: un público de 500 a 1000 pobladores que se acercaban desde temprano a los camiones, atraídos por los anuncios y algunos números previos al teatro, de folklore por lo general.

En cuanto a los contenidos, escribimos libretos que trataban los mismos temas, o se refirieran a los puntos que trataría luego el orador de la Unidad Popular. Más que un "teatro político" que obligaba a buscar formas más acabadas y que necesitaba recursos de los que no se disponían, nos habíamos propuesto "dar una forma teatral a la propaganda política". Se trataba de un proyecto nuevo, sin antecedentes, pero que se defendía bien ya que sus contenidos estaban determinados por el Programa de la Unidad Popular que se difundía en aquellos meses. Y en lo formal, por las posibilidades nuestras: actuación al factor humano, un teatro sin costo alguno.

El grupo que logramos formar y que aquí designo como Taller Tepa fluctuaba entonces -de acuerdo a la disponibilidad de tiempo de actores o estudiantes de actuación y aficionados, -entre 5 y 10 personas, de los cuales sólo autor y organizador del grupo era permanente, (aunque la mayor parte de los actores y directores teatrales se afiliaron a la Unidad Popular en esta campaña, no disponían de tiempo debido a sus otras obligaciones, y no era posible formar un grupo estable -menos aún remunerado- ya que estábamos en oposición al gobierno de entonces, la Democracia Cristiana). En nuestro grupo había siempre folcloristas que además actuaban, o directores-actores y principalmente aficionados, pobladores que incorporábamos a la tarea. Lo único que nos unía era el compromiso político. Estas circunstancias incidirían de algún modo en el estilo de las formas teatrales escogidas. La tónica durante la campaña electoral sería la de "adaptarse a los medios disponibles con la mayor creatividad; entregando el máximo con un mínimo de recursos técnicos o económicos." Este trabajo nos entusiasmaba, nos parecía un privilegio (el disponer de un público y un lugar de actuación) que no sólo nos permitía participar con el teatro en la lucha política sino que nos brindaba la oportunidad de aprender, de enriquecernos, descubrir y mantener un contacto muy estrecho con un público genuinamente popular: sabíamos por experiencia que las limitaciones proponen a veces los mejores hallazgos.

Pudimos comprobar la eficacia del método "p.t.p.", praxis-teoría-praxis; de cada trabajo tomábamos lo mejor, estudiábamos las fallas, para volver a probar con el público lo que se iba enmendando.

Nuestro método de trabajo era por lo tanto flexible y bastante complejo. Durante un período de preparación fué indispensable el contacto con las poblaciones, para informarnos de sus problemas, de su composición socio-política-económica, de su grado de captación de un teatro callejero y popular como el nuestro, etc. lo que realizamos con la mediación y asesoría de los dirigentes de la campaña. Por ejemplo no era lo mismo presentarse con una obra dada ante poblaciones antiguas y más organizadas, de mejor nivel cultural que ante las de reciente formación por tomas de terreno; pero no había tiempo para escribir obras diferentes, ni era posible lo que nos propusimos al concebir el proyecto: coincidir con el discurso del orador designado para tal día o tal población. Vimos que aquello no era necesario, pues los problemas eran los mismos para cualquier población, y que el público al que nos íbamos a dirigir, esto es, el que acudía a nuestras presentaciones era muy similar. Estas poblaciones marginales están formadas por lo general por las migraciones campesinas (se les llama "poblaciones callampas" por la forma en que se van formando en un comienzo); variaba sólo su crecimiento, el grado de desarrollo en lo económico y cultural, por enumerar algunos factores. Pero quienes iban a vernos, eran en su mayoría gente no organizada, a la expectativa, gente que había sufrido el déficit habitacional que fué muy fuerte en tiempos de ese gobierno de Frei; se trataba también de una masa fluctuante, que no piensa por sí misma, que es entonces fácilmente convencida por la mejor propaganda en vísperas de una elección, y no por una consciencia clara de sus intereses. Aunque podía ser obvio para el más pobre votar por el candidato de la izquierda, el de la Unidad Popular, no era así en la práctica ya que los tres candidatos les ofrecían -en la propaganda- las mismas cosas para conquistarlos. No se trataba pues de decir slogans, sino de hacer conciencia. Entre el público de pobladores también había obreros organizados y militantes de varios partidos -gran parte de las mujeres habían sido conquistadas durante el gobierno de Frei por los Centros de Madre y la Promoción Popular que junto con darles beneficios los volvía contra la iz-

izquierda. La derecha repartía sus beneficios, dinero y afiches del candidato, en las casas más pobres. En una encuesta realizada en la campaña anterior, muchas dueñas de casa declararon "que votarían por Alessandri, porque un presidente rico podía dar más ayuda a los pobres". La mujer contaba mucho y era quién luchaba con más fuerza por la defensa del hogar; y el presidente Frei, a través de los centros de madres, les facilitó medios de trabajo en el hogar y ellas estaban convencidas que la izquierda significaba sólo huelgas que traían cesantía y miseria. En suma, había que desmistificar, demostrar que la caridad, o el paternalismo, son, como dicen en el pueblo "pan para hoy, hambre para mañana".

En cuanto al grado de captación del teatro popular, en este período previo de investigación, tuvimos las mejores expectativas. Citamos aquí un diálogo con un obrero en una de estas poblaciones naciendo (1) producto de tomas, donde se practicaba la llamada "operación tiza": se marcaba con tiza un sitio y el ocupante podía construir él mismo su casucha. (Esto cuando la toma, luego de mil penurias de los ^{que} llegaban allí con sus mínimas pertenencias y sus banderas -represión en muchos casos- terminaban por ser aceptados.) Un obrero de 30 años, "pioneta" (ayudante) en camiones municipales que recogen basura, martillaba una mañana de domingo ayudando a una viuda que se había inundado con las lluvias recientes, esto es, deshaciendo su casucha para armarla en un lugar más alto. Le preguntamos: "¿Piensa que aquí les interesaría un teatro que se refiera a los problemas de la población?" Respondió: "-No sólo gustaría, es muy importante que lo vean, porque, creo yo, yo que nunca he visto teatro pero sé de qué se trata, que si la gente ve sobre un escenario algo que a ellos les ha pasado, lo van a comprender mejor. En el caso de estas lluvias, por ejemplo, la gente aquí está tan afanada sacando sus cositas que "no entienden lo que tiene la inundación"; en cambio si lo ven arriba de un escenario ahí se van a dar cuenta que no es culpa de la lluvia, sino de la miseria, y de la explotación en que nos tienen los malos gobiernos." Es evidente que este obrero tenía preparación política, militaba en un partido de izquierda -ellos serían nuestros mejores aliados en nuestro trabajo. Nos dirigimos a él, sabiendo que era un dirigente de la población, que sabía más que nosotros de la idiosincracia de los pobladores. No había visto nunca teatro, sin embargo con palabras

(1) Pob. LA BANDERA, año 70)

simples nos estaba definiendo el "distanciamiento" brechtiano. Por otra parte pudimos comprobar que en todas las poblaciones, en mayor o menor grado, existía una atracción por el teatro, inclusive estaba latente esa tradición de teatro obrero que en cualquier momento podía materializarse, con muy poco estímulo. Por lo menos una vez al año -con ocasión de fiestas, aniversario patrio, navidad, etc.- improvisaban alguna representación; o bien los grupos universitarios o aficionados les llevaban de vez en cuando sus espectáculos.

Reseña del primer trabajo, un sketch político:

Nos limitamos a poner en teatro lo que se veía en los afiches de propaganda, favoreciendo naturalmente a nuestro candidato: Subían a un actor a la escena, semejaba un pelele y simbolizaba -exagerando- la vejez del candidato de derecha; lo llevaban entre dos "guardaspaldas" y le rogaban que dijera uno de sus famosos pensamientos (en el Mercurio aparecían entonces los pensamientos políticos, filosóficos o económicos de dicho candidato, gran empresario). El, emergiéndole sólo la nariz de su larguísima bufanda, cayéndose y entre carrasperas, decía (lo que era un aviso millonario de página completa del mismo diario, donde se veía a un ejecutivo en mangas de camisa cerca de una estufa) la leyenda que se leía al pie del aviso: "Pase un invierno en maggas de camisa con estufas "Caluret". Enseguida se mostraba al candidato D.C. ridiculizando el aspecto utópico o demagógico de las promesas del gobierno de Frei. Llevaba colgada una máquina de coser de cartón al cuello y decía, resumiendo: " Si me escogen a mí, dentro de cien años, y ¡si Dios quiere! todas las madres de esta población serán dueñas de una máquina de coser". Luego subía una muchacha de grandes pechos con un letrero "Medio Litro de Leche" (lo que Allende aseguraba dar a cada niño de Chile, y era apaleada por los de los otros candidatos (usábamos la técnica circense del porrazo). Pero ella, animosa volvía a subir una y otra vez, cada vez más vendada, coja, entablillada, pero siempre alegre. Los guardespaldas de Derecha por error se eliminaban con los de la D.Cristiana, y finalmente la muchacha decía su discurso.

La solidaridad de los pobladores con la muchacha pobre y maltratada surtía efecto inmediato y la aplaudían profusamente. La acogida fué excelente, estábamos tocando un resorte importante: el gran sentido

del humor de nuestro pueblo; a veces es un humor negro, pero nunca falta aún en los peores momentos. Pero si bien la caricatura por un lado, y la identificación con la muchacha apaleada eran efectivos, comprendimos que nuestro sketch tenía un defecto: atacaba a los otros dos candidatos. Seguía la tónica de las luchas electores en sñogans y afiches. Pero nosotros podíamos dar algo más. No nos dirigíamos a los obreros organizados -ya dijimos, ellos eran nuestros aliados - sino a una masa indecisa, vacilante, no formada, y que estaba recibiendo beneficios concretos de los otros dos candidatos. Un público que oía hablar a diario de "la maldad de los marxistas". Pensamos que más que un contenido negativo -que atacaba a los otros candidatos- debíamos aprovechar esta ocasión para aclarar conceptos criticando en forma diferente, cautelosa, y más que nada, hacer conciencia de los intereses de clase de los más despojados y probar la eficacia del programa de la Unidad Popular. La lucha por conseguir votos en un país como el nuestro se convierte a menudo en un juego de azar, todos vibran como en un partido de futbol, pero luego lo olvidan, y de lo que aquí se trataba era: luego de conseguir el voto, ganar al votante para el difícil proceso que se avecinaba si triunfaba nuestro candidato. Lo que a grandes rasgos llegaba a estas poblaciones era, por parte de la derecha: "los marxistas traerán el caos". Nosotros haremos progresar el país y se terminará la pobreza". Los D.C.: ofrecemos una revolución en libertad, los marxistas prohíben la religión, fomentan las huelgas que traen el hambre, y en forma más burda, a las madres les quitarán los hijos para llevarlos a Cuba o a la Unión Soviética.

Más que atacar a los otros candidatos, buscamos modo de demostrar que la Unidad Popular defendía los intereses de estos pobladores.

Antes de continuar con nuestro teatro, anotamos un hecho que también determinó nuestra forma de actuar. Los niños acudían en gran número junto a los tablados de los camiones, se peleaban por los mejores sitios, tenían un constante bullicio que por una parte impedía la concentración del actor y por otra distraía al público adulto. Hasta hubo que llevar uno de estos niños a la posta de auxilios porque tajeó con su navaja a otro que le disputaba un lugar. Era también un peligro su paso por donde estaban los cables para sonido y luz.

Podían bajar el grado de captación de nuestro teatro. Buscamos soluciones posibles: poner cerca un puesto para helados, títeres, o alguna diversión que los atrajera durante la representación. Pero como el público callejero, desprevenido, tiene una edad menor, es un poco infantil, quizá hubieran acudido con ellos a este tipo de atracción más fácil. Tampoco podíamos ser muy severos, hubiese sido impopular. Optamos pues por ignorarlos totalmente. Se subía al tablado, apartando niños de la escalera; una persona cuidó los cables. En cuanto a los actores, se concentraron "a pesar" del bullicio de los niños. El público adulto se situaba a distancia por un natural pudor, de modo que escuchaban los diálogos por los amplificadores.

Segundo libreto:

Entre las "40 medidas" incluídas en el Programa de la U.P. había una contra el alcoholismo. El obrero, ya sea por escapismo antes sus problemas, por atavismo o contagio, suele gastar su salario completo en las cantinas el día de paga. No sólo no entrega dinero a la mujer sino que ante un reproche se vuelve violento y la golpea. Al escribir este nuevo libreto con el punto del alcoholismo nos dirigíamos especialmente a las mujeres que tenían ya mucha fuerza en la votación, ya que son las primeras víctimas del alcoholismo del obrero. Allende, conocedor de la idiosincracia de nuestro pueblo recomendaba no dejar de beber, sino de aprender a hacerlo, a "heber bien" (nuestro país produce vino en abundancia y está por lo tanto al alcance del más pobre). El chileno piensa que "el que no toma, no es hombre". No aceptar un vaso de vino en una casa obrera, es "despreciarlo", etc.

Esta vez decidimos tratar el libreto en comedia, porque contamos en ese momento con dos excelentes actores y muy buenos comediantes. El libreto: en forma muy graciosa se presentaban, la pareja de actores, y antes de iniciar el diálogo el marido situaba la acción en un bar de lujo, describiendo, con humor el lugar y pidiendo disculpas porque no llegaron "las bataclanas", (sólo contábamos con la música) pero pedía que la imaginación de ellos pusiera todo lo que faltaba. Se mostraba como "beben mal" los ricos, usando un lenguaje directo, lo reconocible por ellos. El bebía para "celebrar" la venta de su edificio de departamentos, porque con ese dinero compraría casa en

París para huir de los "rotos" harapientos de la Unidad Popular que iban a ganar las elecciones. Ella, muy sofisticada y frívola protestaba "que a uno en París nadie la conoce, qué no sé francés ...etc." El, ya bebido, cantaba "Río, río, qué grande que viene el río..." canción típica de los Borrachos del Clun de la Unión, mientras ella sufría "horrores" por el que dirán. Cuando va a pagar, él ve que olvidó su chequera, pero el mozo lo hace salir con toda amabilidad luego de que él firma un vale. Afuera él se derrumba cantando, pero ella convence a un policía que pasa, que su marido sufre un ataque del corazón y el policía lo hace subir a un taxi. (Se daba en sonido y mímica).

La idea del sketch era repetir lo mismo, con los actores, tal cual los veían, ya que el vestuario y todo lo que había en el restorán de lujo era dejado a la imaginación, se daba en música y con la descripción de actores-repetir la situación pero con una pareja de obreros de un barrio marginal. El insistía en beber para "olvidar" que había quedado cesante, y por ir a hacer colas a la Corvi (Corporación de la vivienda) mientras ella rezongaba, le pedía que por favor no tomara que los niños estaban solos, que no había plata. El decía lo que era de todos conocidos, con humor negro: es que me mandaron del primer piso al segundo, al subterráneo, que faltan estampillas, que sobran firmas, total "no me dieron ni una huevía de casa y perdí la pega con tanto viaje pa'llá..." Luego le dice al mozo, glosando los elegantes de la primera parte, que olvidó la chequeta, como chiste burlándose de si mismo, el mozo lo saca a patadas. Afuera orina, le pega a la mujer, luego al volverse, mientras orina, por mímica se ve que orinó al policía, se lo lleva preso, de atrás la mujer le suplica que no lo haga, que es su marido y tiene derecho a pegarle. Todo esto era moneda corriente, fácilmente reconocible por todos.

Termina la comedia con un obrero regenerado y ella diciendo que no entiende qué le pasa a su hombre: saca una botella de vino de bajo la mesa y explica que ahora bebe nada más un poco con las comidas (lo que recomendaba Allende). El entonces, con mucha gracia ~~lea dice~~ a todos que en el Comité de la población le explicaron que no debía beber para "olvidar", sino que por el contrario tenía que estar más alerta que nunca, ahora que tenían la ocasión de tener un presidente con el que el pueblo estaría en el poder. Se terminaba con el baile nacional, bailado por la pareja y un poblador y pobladora.

La parte moralista, o política, era muy breve. El público aplaudía con entusiasmo: todas las situaciones eran reconocibles, y la identificación, total. Pero nuevamente nos hicimos una crítica: se reían demasiado con esta comedia, y más recordaban las situaciones cómicas que el contenido del final. También se pensó que la paliza del obrero borracho a su mujer era poco "edificante", podía resultar contraproducente.

Ya estábamos en pleno trabajo, actuando junto con los oradores en los actos políticos programados que duraban tres meses, cada sábado y domingo por las tardes en diferentes poblaciones. Pero nuevamente cambiamos el libreto sobre la marcha. Encontramos el mejor de todos por una limitación, porque nos vimos forzados por las circunstancias. La pareja de actores comediantes tuvo que ausentarse por otras obligaciones en teatro profesional. Pedimos a un conjunto que fuera ese fin de semana llevando su espectáculo. Pero no llegaron. La gente que conocía a este conjunto por la televisión aguardaba ansioso. Había que hacer algo. Improvisamos, por ser 26 de Julio, un coro hablado y con música que habíamos escrito para ser dado en teatros ^{sobre la epopeya del Roncador} céntricos. Ensayamos dentro de un pequeño citroen y salimos "al toro" como se dice allá. Uno de los que nos acompañaban -que no tenía mayor compromiso- creyendo que no tenía sino que cantar (nos acompañaba para enriquecer el acto con sus canciones) estaba algo borracho cuando subimos al táblado. Deformó sus parlamentos, haciendo de tonny, y hubo que sacarlo de allí. Se salvó el espectáculo lo mejor que se pudo pero vimos que no se podía improvisar. Ni contar con promesas de grupos no responsables.

Ese mismo día vimos actuar de payasos a dos muchachitos de la población; eran de las brigadas Ramona Parra, militantes de las juventudes comunistas. Les preguntamos si estaban dispuestos a formar con nosotros un grupo de teatro y les explicamos nuestra tarea. Accedieron gustosos (ya nuestro Taller no contaba con actores ni director). Los citamos para el Lunes, el día siguiente en la sede de las JJCC. Llegaron tres muchachos y una niña (edad promedia 15 años). Por la mañana apareció en el diario del P.C., El Siglo, una crónica con abundante material gráfico, información y el título "Muerte por explotación". Se trataba del suicidio de un obrero en su lugar de trabajo (barraca de corte y venta de maderas) porque había sido despedido injustamente hacía unos meses y se le adeudaba el pago de su libreta de seguro social, y tenía su familia en la miseria, la esposa enferma, y no se había atrevido a decirles de su despido. Trasladamos esta crónica al teatro, y por la tarde empezamos los ensayos. Sólo uno de los muchachos sabía leer y escribir, fué el relator. (Y a la vez el patrón rico, y el músico, porque tocaba guitarra.)

Este libreto nos abrió muchos caminos nuevos, fué el más difundido, y nos enseñó bastante. Los muchachos actuaban por primera vez, y uno tenía que hacer de "suicida"; era un problema porque todos tenían caras alegres y hacían chistes sin interrupción, y ahora se trataba de una obra dramática, como nos la habían pedido los dirigentes, pensando que la risa no les dejaría un verdadero impacto. Escogimos a uno que a pesar de su carácter alegre tenía ojos tristes. Después se identificaba a sí mismo como "el cara de desgraciado..." Apenas hubo tiempo de ensayar, porque trabajaban de día y por las noches salían a rayar muros. En una ocasión no llegó uno de ellos y los otros dijeron a modo de explicación: le echaron un auto encima los "futres" (gente acomodada) cuando rayaba muros, y se manchó los pantalones. Y cuando el Manolo lava los pantalones tiene que vestirse de payaso (el traje que tenía para actuar) y no puede salir de la población. Se necesitaba una pistola para el suicidio. No había para comprar una de utilería, una verdadera significaba ser arrestado. Optamos por pedirle que se suicidara llevándose el índice a la sien en ese gesto clisé reconocible.

El día sábado, ensayábamos de prisa, haciendo memorizar parlamentos, en la pequeña Citroën: nos avisan que se vendió vino clandestinamente entre el público y que están todos muy eufóricos, que no podemos dar nuestro pequeño drama. Salimos al escenario a conversar previamente con los pobladores, hasta calmarlos y mostramos la página del Siglo, del Lunes, les recordamos, enfin, que todos ellos sufrían la explotación que hizo suicidarse al obrero; y presentamos a los muchachos que revivirían el drama. No era difícil "dirigir" actores en esos tabladitos: al no tener decorado ni utilería, y sólo un micrófono, los movimientos escénicos no existían, y ellos describían los objetos, los creaba con mímica. Luego de seguir al obrero con sus problemas hablando con distintas personas (patrón, esposa, compadre) se le veía llegar al fondo de la plataforma donde había unas tablas que representaban la barraca. Se sentaba cabizbajo. El relator decía lo que había pensado el obrero: "si me mato en este lugar, el patrón se sentirá culpable y ayudará a mi familia, los otros obreros se darán cuenta de la explotación." Llevaba su mano a la sien y el relator tocaba una nostálgica melodía en la guitarra, que interrumpía con el símbolo del balazo, un golpe seco, y el obrero caía sobre las tablas. No

sabíamos cómo iban a reaccionar. Mezclados con los obreros, que estaban en la penumbra, lejos del escenario, observamos su reacción: no pudo ser mejor. A nadie le extrañó que se suicidara con su dedo en la sien y el golpe en la guitarra. Ciertos parlamentos los hicieron cambiar miradas de complicidad, por ejemplo cuando el patrón le responde al obrero que ha ido a su casa a rogarle que le "arregle la libreta del Seguro" "-Vaya a la barraca, allá tengo un empleado al que pago para que se ocupe de esas cosas, no me moleste en mi hora de descanso." Todo lo que aquí se dijo provocó una identificación total. Los muchachos eran analfabetos o semianalfabetos, pero conocían muy bien lo que actuaban; nunca antes actuaron, sino dos de ellos, de payasos improvisados, pero transmitieron perfectamente lo que sentían y fueron escuchados en religiosos silencio y aplaudidos enfáticamente al terminar. También para estos muchachos significó algo muy importante haber descubierto que podían llevar al teatro sus problemas y sus ideales y continuaron juntos actuando al terminar la campaña en su población.

Descubrimos que un teatro popular tan simple, tan descarnado, prescindiendo de todo recurso escénico resultaba artístico por lo genuino, y sobretodo, era válido, aportaba algo que un teatro elaborado no tiene, la riqueza de su contenido, de la sencillez de expresión, lo simbólico (el gesto del suicida, la descripción de objetos, la imaginación a que se apela en el espectador) creaba todo un estilo. Los muchachos encontraron recursos originales para llegar al público porque tuvieron que hacerse actores en tres o cuatro días y llevar un mensaje de trascendencia en el que ellos creían firmemente. También encontramos, urgidos por el tiempo, una nueva forma: el teatro periodístico que más adelante tratamos de difundir en los grupos de teatro militantes de las juventudes. Una forma, el teatro, para que el público se impactara con lo que al leer los impresionaba mucho menos. Un teatro que podía informar y mostrar de otro modo la información.

Al ver que ciertas formas "expresionistas" (el suicidio) eran muy bien captadas siempre que el público se identificara con el problema, con lo que está viendo sobre la escena, hicimos otros experimentos tratando de introducir mayor riqueza partiendo de esta identificación asegurada. Introducir mímica, música clásica, pintura (un pintor trazaba lo esencial sobre un cartón a grandes brochazos al fondo)

y otros elementos formales. El tema era vastamente conocido: una masacre de unos pobladores en Puerto Montt (sur de Chile) a raíz de una toma. Se empezaba por mostrar, con un diálogo molerresco, que todos son "ciudadanos" unos son "menos" ciudadanos que otros (los que no son respetados, injustamente apresados y muertos como en la historia que se cuenta a continuación) Luego vemos la promiscuidad en forma simbólica, un círculo de tiza y muchos dentro, con el sonido de voces aceleradas, peleas, etc. El caballero de la CORVI (Corporación de la Vivienda) que es un mosquetero que entra con un minuet de Mozart repartiendo la esperanza en tarjetitas, que nunca se materializa. La toma, mímica de marcha en silencio con sus símbolos, la bandera, tres palos y dos frazadas para levantar la improvisada tienda de campaña. Un pintor trazando al fondo ese mismo elemento y los verdes del sur. Dos policías que traen solo la gorra, y el palo blanco de su autoridad, pero que al separarse, se despliega, en papel recortado, una serie de rostros blancos para dar el número. Disparos al aire, y pobladores que caen. Todo esto para ilustrar el diálogo inicial, elaborado, irónica entre un leguleyo y un poblador que pregunta qué es eso de ser "ciudadano".

Pero fué el libreto y presentación de "Muerte por explotación" lo que nos dejó más claridad para nuestra labor futura. La recepción de un público masivo (1.000 personas más o menos) que sufría la situación mostrada, que al estar ahí congregados sumaban sus emociones, nos probaba que el fenómeno teatro podía mostrarse en forma simple y descarnada, pero estando al servicio de una idea el género se convertía en "épico" -el reportaje en que se basó era real y la fidelidad del relato (lo que no se conocía, pensamientos del obrero, se "deducía" de los datos y experiencia) impedía la "ilusión"-; pensamos que la característica de este teatro sobrio, elemental, y "funcional" (adaptándose a los escasos medios para transmitir su contenido) era la de resultar artístico a pesar suyo. Se hablaba de "la estética de los camiones" -esto es del tablado formado por dos camiones con sus plataformas posteriores unidas al estacionarse-. El mismo caso se produciría en el teatro espontáneo de los pobladores, del que hablaremos luego; todo un estilo creado por la espontaneidad y la falta total de recursos, a no ser lo que aporta el actor, y el actor sin estudios, improvisado, pero comprometido con una causa. Un teatro que resulta hermoso por lo genuino, que usa recursos frescos, nuevos (o quizá tan antiguos que parecen nuevos). Para el campesino o el hombre semi-analfabeto es un medio que le permite expresar su sabiduría ancestral, o conocimientos transmitidos por la tradición oral; usar recursos que están en ellos en forma inconsciente, aportar, enfin, en este medio nuevo para ellos, lo mismo que aportan en el folclore y la artesanía, en sus festividades religiosas tradicionales, un tipo de riqueza que está silenciado por sus míseras condiciones de vida, o deformado por una cultura impuesta que no asimilan.

III - TEATRO LLEVADO A LOS ASENTAMIENTOS CAMPESINOS.

Dentro de las experiencias realizadas durante el gobierno de la Unidad Popular, hay una que corresponde a una modalidad diferente: llevar a los asentamientos campesinos (creados por la Reforma Agraria) una obra escrita para todo público, con mayor exigencia en lo formal, pero que permitía una difusión popular al aire libre, y cuyo contenido se dirigía muy especialmente al campesinado. La obra escogida, "Los que van quedando en el camino"⁽¹⁾ que se presentaba desde 1969 en una sala céntrica, era un alegato en favor de los campesinos ante ese público. Y se dirigía también a un campesinado que necesitaba ser incentivado para continuar con su lucha, mostrándolos en su aspecto más valioso. La obra, bien documentada, relataba un hecho histórico: el levantamiento espontáneo de un grupo de campesinos en Ranquil (cordillera sureña) y la masacre, desproporcionada al levantamiento, ocurrida en 1934. El estilo era realista con elementos expresionistas (mezcla del tiempo y de los vivos y los muertos) pero refería los hechos en forma directa, sin teorizar, vistos por la óptica del campesino que los vivió. La represión había relegado los hechos al silencio y era positivo revivir esta historia que planteaba una fuerte crítica a los gobiernos y a los latifundistas de cualquier época. Aunque en Chile este levantamiento campesino era más bien un hecho aislado, coincidía con levantamientos de similares características en América Latina. Juan Leica, líder del partido comunista, había creado un sindicato, no legal en esa zona, para hacer conciencia en el campesinado, darles instrucción y más que nada, para enseñarles a pelear por las tierras que les ofrecía una ley del gobierno, tierras fiscales que estaban usurpadas por los latifundistas. (La zona es maderera y ganadera y los predios muy extensos por el suelo y condiciones climáticas, y los campesinos viven muy aislados) Además de estas usurpaciones de terrenos fiscales practicadas por colonos-latifundistas con el fin de agrandar sus zonas de pastoreo, eran corrientes las usurpaciones de tierras de indios, que eran logradadas por los dueños de aserradero mediante engaños, o lo que se denominó "corridas de cercos" con fusil en mano. Los indios o campesinos pobres recurrían a pequeños tribunales para recuperarlos, y eran tramitados, despojados del poco dinero de que disponían, sin conseguir recuperarlos, ya que la ley allí era manejada, lo mismo que muchos de los policías rurales, por los poderosos latifundistas. La Federación

(1) de Isidora Aguirre (estrenada en 1969 por T. Universidad de Chile)

Campechina e Indígena, desde la década del 40, defendía sus derechos a través de los partidos de izquierda; se hacían tomas de terreno sorpresivas, llamando a la prensa o autoridades, de tal modo que los usurpadores debían devolver las tierras mal habidas. Pero, en general, tanto el campesinado de la zona como los mapuches del sur, estaban indefensos y no tenían organizaciones efectivas. Sobre la situación en tiempos de la Unidad Popular, podemos decir que era especialmente conflictiva en los campos y se agudizó por una serie de circunstancias cuando Allende empezó a aplicar su Reforma Agraria, bastante más radical que la anterior del gobierno de la DC. Es preciso recordar que Allende fue elegido por poco más de un tercio de los votos y con un margen muy estrecho sobre el candidato de derecha. Luego ambos partidos de oposición, DC y derecha se unieron para obstaculizar todas sus gestiones. (La primera Reforma Agraria, de Alessandri -sexenio anterior a Frei -fue tachada de "Reforma de macetero," por ser puramente simbólica. La de Frei, más radical, fue avanzada en teoría, con fines más bien electorales y en la práctica no logró efectividad, siendo éste un gobierno de tendencia reformista que eludía los cambios o transformaciones reales.) El boicot de la derecha se manifestó de inmediato: los dueños de hacienda empezaron a internar gran cantidad de ganado hacia la Argentina, por la cordillera; beneficiaron animales de reproducción, y vacas lecheras; dejaron de sembrar, obstaculizaron la normal producción del agro. No les importaba las consecuencias económicas, mientras lograran probar que el gobierno popular "llevaría el país al desastre" para derrocarlo. El caso de la DC era diferente. Por obstrucción en el parlamento, Frei tardó dos años en aplicar su Reforma Agraria, lapso que se aprovechó para crear en forma masiva los sindicatos campesinos, inexistentes, o casi, en aquellos años. Se trataba de contrarrestar la fuerza de los sindicatos mineros o fabriles que eran una fuerza de la izquierda. Este gran contingente campesino que permanecía marginado, nació así a la vida política bajo el alero de la D.C. y serían firmes adeptos que combatirían la Reforma de la U.P. mucho más radicalizada. También muchos funcionarios de la CORA (Corporación de la Reforma Agraria), por las circunstancias propias del proceso, seguirían en sus puestos. Se trataba principalmente de los llamados "asesores," que fueron muy ridiculizados por la izquierda: eran jóvenes universitarios sin conocimiento del agro en la práctica (y menos de la idiosincracia campesina) cuyas medidas teóricas fracasaban. A esto hay

que agregar que algunos dueños de los latifundios eran demócrata-cristianos. Nos parecía muchas veces que los militantes D.C. combatían enconadamente al gobierno de la Unidad Popular, llevados más por un rencor a raíz de la reciente derrota electoral que pensando en los reales intereses del pueblo, o del campesinado en este caso. Se podía sentir una especie de competencia por "quienes salvarían al país." Como podían notar los mismos campesinos -lo escuchamos en nuestras conversaciones informales con dirigentes -había franca rivalidad y eso los llevaba a desprestigiar la labor de la Cora en los campos; y aunque diferían sus doctrinas y objetivos de los que se alineaban en la derecha, de hecho se unían para combatir al gobierno popular. Observábamos que en las batallas electorales que movilizan y conmocionan al país se pierde a menudo la noción de los contenidos políticos y así la batalla se convierte en una dura competencia entre partidos. Hacemos alusión a estos detalles que se refieren a nuestra idiosincracia, porque unidos a otros factores negativos llegaban a pesar bastante. Muchos campesinos, mapuches especialmente de la zona sur de Cautín y Temuco, habían sido despojados antigua o recientemente de sus tierras. Ahora, alentados por "estar en el gobierno" cometían desbordes, tomaban predios en forma ilegal, a pesar de las advertencias, creyendo que con eso contribuían a la difícil labor de la CORA. Por otra parte, los grupos revolucionarios de ultra izquierda alentaban los desbordes, alzándose incluso en forma bastante organizada y con ello le hacían el juego a la oposición que proclamaba constantemente que los marxistas sembraban el caos y llevarían el país a la ruina. No faltaron tampoco aquellos que se incorporaron a última hora al carro vencedor de la UP para satisfacer sus intereses o venganzas personales haciendo un daño considerable al prestigio del gobierno. Muchos dueños de fundos que, al comienzo, estaban dispuestos a colaborar con la U.P., se volvieron encarnizados enemigos al ser injustamente acusados o lesionados por estos advenedizos que habían logrado puestos de cierta influencia. En este terreno tan conflictivo trabajaba la Corporación de la Reforma Agraria en nuestros campos.

Cuando nos solicitaron llevar la obra de Ranquil a los asentamientos, un grupo, Testimonio, nacido bajo el alero de nuestro Taller, decidió organizar una gira hasta el mismo lugar de los hechos, Lonquimay, donde se iban a entregar tierras a los campesinos de acuerdo a la ley de la Reforma Agraria. La Cora auspiciaba esta gira. Pero pesaba mucho la excesiva libertad de los partidos de oposición; en el departamento

de cultura estaban ellos en mayoría, de modo que se auspició la gira en forma semicladestina y consistió en lo mínimo: reducidos viáticos, movilización para el traslado en los dos meses que recorrieron desde la capital hasta Lonquimay visitando asentamientos. En la zona más conflictiva, por otra parte, los actores tuvieron que actuar con armas bajo el poncho en previsión de las refriegas o ataques del grupo Patria Y Libertad, jóvenes de orientación facista, brazo armado de la derecha.

Cualquier iniciativa que tendiera a la toma de conciencia del campesinado era, pues, de primordial importancia. No se podía impulsar, como en las poblaciones, la propaganda política con formas teatrales, ya que no existe aún en el campo ni la afición al teatro ni las facilidades que nos presentaban las poblaciones periféricas de Santiago.

Recién empezaba a prender en algunos asentamientos el teatro popular aficionado. Su aislamiento de los sectores urbanos no permitía una buena difusión cultural. A medida que salían de su pasividad política -cuasada en parte por este mismo aislamiento- al unirse los campesinos con las organizaciones obreras, iría prendiendo también allí esta afición. Más que nada priman las manifestaciones folklóricas y las tradicionales creaciones de los poetas populares, en su mayor parte de procedencia campesina, con mayor o menor compromiso con la lucha social.

La labor del grupo Testimonio: los actores viajaron ya con su indumentaria, botas o perneras de cuero de oveja y cabra, ponchos oscuros y otros atuendos que caracteriza a los cordilleranos; y así vestidos llegaban, anunciando que contarían "La historia de Ranquil" (al verlos, les preguntaban "¿Y dónde están los actores?") Revisamos juntos el montaje, reduciendo personajes, suprimiendo luz y sonido para abaratar costos; si se presentaban de noche se encendían fogatas. Los caballos que en la obra eran caballetes simbólicos en una de las escenas, fueron caballos de verdad. Esto, más la falta de límite entre escenario y público en espacios al aire libre, contribuyó en gran medida a acercar la obra a los campesinos del público, que eran los protagonistas; hubo una espontánea y rica participación. La obra presentada en estas condiciones tenía bastante similitud con algunos espectáculos populares tradicionales que conmemoran episodios históricos, tales como "La muerte de Atahualpa" o "Carlomagno y los moros" que representan los indios del altiplano en Perú y Bolivia, o en México por lo que sabemos. Similitud que

no fué buscada, fué más bien la resultante de lo anteriormente anotado: trasladar al campo una obra que relataba una epopeya que les pertenecía y adaptándola a sus escenarios naturales.

El grupo recorrió un considerable número de asentamientos en los meses de verano del año 72, llegando al fin a Lonquimay para las celebraciones de la entrega de tierras. La respuesta de este público que no conocía el teatro, superó todas las expectativas. Los campesinos -especialmente en esta zona donde los predios ocupan grandes extensiones- habían sido subyugados por siglos de paternalismo. Se les consideraba ignorantes y brutos. Los patronos aprovechaban el aislamiento para convertirse en tirano, cerraban con candados las puertas de sus fundos prohibiéndoles tomar contacto con los "politiqueros". Los compraban con pequeños beneficios, que en la necesidad, les parecían a los peones el fruto de una gran bondad; los hacían desde luego votar por sus candidatos en las elecciones, comprándolos con vino y comestibles, engañándolos. Aun en la década pasada, tuvimos ocasión de conversar con algunos inquilinos de los fundos madereros de esa zona cordillerana: muchos trabajaban de sol a sol, nada más por la casa y la comida, como lo habían hecho sus padres y abuelos, ignorando que existía otro trato. Se trataba pues de mostrar a estos campesinos lo mismo que a los que ya se habían incorporado a la lucha por sus derechos, su propio valor a través de los personajes reales de la obra. Devolverle su confianza, alentarlos a continuar la lucha de quienes los precedieron. Con la movilización masiva que significó tanto la Reforma de la DC como la acción en los campos de la U.P., se integraron a la lucha política y demostraron ser un potencial revolucionario considerable; despertaban ahora y podían darse cuenta de las pésimas condiciones en que habían tenido que vivir.

Al escuchar esta historia de Ranquil por actores que parecían ser los personajes reales, muchos se acercaban a comentar "yo estuve allí" "Mi compadre fué muerto en Ranquil" "supe de eso muy de cerca", etc. Increpaban a los guardias rurales, o al traidor del sindicato que realmente existió. Dialogaban con ellos antes, durante o después de la representación. Se desplazaban para repetirse el espectáculo; las mujeres de prisa a poner la olla al fuego y regresaban para no perder la trama. Un dirigente les dijo al grupo "la labor de ustedes vale por 100 discursos nuestros!! Se veían a sí mismos con ojos nuevos, participando en hechos que ya conocían, en forma casi legendaria, con el distanciamiento

que da la síntesis y el género épico. Podían así captar lo esencial del contenido; entender las circunstancias y razones que motivaron la revuelta, las condiciones históricas que permitían ubicar a los verdaderos enemigos; conocer sus maquinaciones solapadas y a la vez tomar el heroico ejemplo de quienes los precedieron en la lucha y capitalizar el sacrificio de los que habían muerto en esa lucha. El teatro popular cumplía aquí la misma función que antes anotamos: inquietar sobre el problema, impactar a través del vehículo emocional para que les llegara "la idea" y provocar futuras discusiones que les permitiera racionalizar mejor sus actuales problemas, y no quedarse simplemente con la anécdota y culpar a la fatalidad de su precaria condición. El grupo Testimonio reunió abundante material gráfico para demostrar esta acogida; fotos en las que se puede apreciar la gran receptividad y participación; en las que se ve a los campesinos prácticamente "adentro del escenario", con sus rostros atentos y expectantes, que era lo único que los diferenciaba de los campesinos-actores. La gira rindió su fruto: más adelante muchos grupos campesinos espontáneos tomaron la obra para representarla, en parte relatada y en parte actuada con sus recursos sencillos; también el grupo aficionado del mineral de cobre "El Teniente", y el teatro del norte de Antofagasta la llevaron en giras por la zona sur y norte.

Existen otras obras aunque en número reducido que tratan problemas campesinos, -tales como las de autores de generaciones anteriores, Acevedo Hernández (autor de extracción popular) revolucionario romántico, y Luco Cruchaga, y otros autores contemporáneos, que han servido para difundir la problemática campesina en los medios urbanos. Por otra parte, la escasez de autores nacionales y de obras, sobretodo, de tema y formas adecuados para los grupos aficionados -que han cundido extraordinariamente en provincia y en la capital - ha fomentado la creación colectiva; por lo general tratan de problemas laborales, de represión y de lucha. Una obra ya clásica del autor antes aludido de la generación pasada, Luco Cruchaga, "La viuda de Apablaza" es repertorio obligado de teatro profesional y aficionado; pero si bien su temática es campesina, no satisface las necesidades de usar el teatro como algo dinámico en la lucha reivindicativa, ya que es más bien costumbrista. No así las de Acevedo que son constantemente representadas por estos grupos populares aficionados. Obras que tomen problemas actuales del campesinado, prácticamente no existen, son raras

excepciones; o bien al ser producto de improvisaciones o creaciones colectivas, no quedan textos y no se aprovechan estos intentos.

La incorporación masiva de nuestro campesinado a la vida política y a la lucha organizada plantea la necesidad de promover un movimiento cultural, con este tipo de teatro a su servicio, recoñilando en lo posible el material existente, que nos llega por vía oral. Es importante estar en condiciones de entregarles textos escritos sobre su historia o problemática. Sabemos que basta un pequeño impulso para inducir al campesinado a formar sus grupos integrando así el teatro al folklore y a sus celebraciones y reuniones festivas, o a las actividades sindicales; un teatro que además los llevaría a desenterrar muchos mitos y leyendas, tradiciones que ahora sólo se manifiestan en relatos, en canciones o poesía popular; se les entrega el medio teatro y ellos canalizan a través de él—como dijimos antes— su gracejo, lo ancestral y sus capacidades artísticas que van heredando de padres a hijo, sin llegar muchas veces a manifestarlas ni siquiera con la artesanía. Si a esto se agrega la posibilidad que les da un diálogo, por elemental que sea, de cuestionar su actual condición, de manifestar sus aspiraciones o criticar su propia conducta y mantenerlos en la constante discusión podemos apreciar el significado de una labor con el teatro en el medio campesino. Nuestro Taller realizó algunas experiencias que no son suficientemente acabadas como para relatarlas, pero que nos probaron la disposición que se encuentra entre ellos para improvisar y actuar, y también, en los que ya han nacido a la vida organizada, la capacidad de ir creando sus propias obras. (Aquí recordamos que una obra de teatro lleva al autor a investigar, que la investigación lo va formando, instruyendo, y que se ve obligado a hacer claridad de conceptos para estructurar bien su obra, que se siente responsable al tener los medios de hacerse escuchar y junto con formar, se va formando a si mismo. De ahí que la labor teatral nos parezca de tanta trascendencia en los medios populares.)

IV - TRABAJOS CON LOS REOS COMUNES (En la Penitenciaría)

Realizamos esta experiencia con nuestro Taller de estudio a comienzos del año 69; los reos inscritos para "hacer teatro" eran doce, la mayoría ladrones. Nuestras charlas sobre teatro los incentivó para formar un grupo con el fin de montar obras de creación colectiva. Todos eran de baja extracción social, algunos más instruidos que otros, pero en general muy desinhibidos debido a su oficio y demostraron ser excelentes actores, acostumbrados a actuar para engañar a sus víctimas cuando roban o luego a los guardias. Demostraban una natural afición por el teatro lo mismo que observamos en todos los sectores populares. Y su primera propuesta, al planear la obra, fué un tema lo más alejado posible de la problemática de prisión; pero cuando les explicamos que nadie mejor que ellos podría escribir una obra sobre la vida carcelaria o sus experiencias personales, respondieron con entusiasmo. Nos extrañaba la actitud de estos reos, siempre alegres y cariñosos, parecían agradecer nuestro esfuerzo y tanto nos consideraron sus amigos que nos pidieron a cada uno la dirección de nuestra casa para "avisar al ambiente", esto es, a los de fuera con quienes siguen conectados, para que no "nos robaran nunca" o bien, al ver que la grabadora que llevábamos no funcionaba muy bien, nos decían con picardía "yo salgo luego, y le voy a conseguir una buena, de esas caras." Se explayaban con nosotros buscando nuestra amistad y solidaridad, como admitiéndonos en su mundo, que es bastante cerrado. Ven la sociedad en bloque como su enemiga, como la única culpable de su desgracia, esto es de haber caído en la delincuencia. Las historias son muy semejantes unas a otras: desde la infancia han estado entrando y saliendo de las casas correccionales, su vagancia es culpa de la cesantía de los padres, etc. Luego, al salir cuando intentan reformarse, no encuentran ocupación, dentro de un cuadro de pobreza y cesantía general les resulta difícil al no tener sus "papeles limpios". Nos contaban todos que debieron sufrir la venalidad de los detectives: por sus bajos sueldos estos cobran una suma, que llaman "apuntamiento" a los ladrones liberados, bajo pretexto que les hacen un favor al no volver a prenderlos, suponiendo que ninguno deja de robar de nuevo al salir de prisión. Nos relataban casos dramáticos, sus torturas, golpes y correntazos para que confesaran robos que no habían cometido, al negarse a pagar estas sumas mensuales. Sin embargo no habíam sentimiento en sus relatos. Nos explicaban que los detectives tienen muy bajos sueldos por eso se ayudan con estos métodos. Son sus enemigos, pero mantienen una curiosa relación con ellos, lo mismo

con los guardianes. En cuanto a las víctimas de sus robos, no las consideran individualmente (al preguntarle a uno que relataba un robo, si no pensaba en esa anciana a la que le quitó el dinero, si ella podía tener graves problemas, respondió "no, uno nunca piensa en eso"). Roban a la sociedad que los ha condenado a la prisión. Otro rasgo que sobresalió en la representación, fué la fuerza de los lazos familiares y su capacidad de emoción y de ternura por la esposa e hijos. Tienen su propia moral, sus propias reglas de conducta. Se sienten orgullosos de ser ladrones, pero sancionan duramente la cobardía y la traición. Aplican ellos mismos sus sanciones en forma inexorable, aún si arriesgan la muerte o la prisión perpetua cuando se vengan de una de estas ofensas.

Una vez descartados los temas fantasiosos, más bien temas escapistas, uno de ellos se decidió a narrar su historia, en síntesis, y otro tomó su personaje para llevar la trama; este hecho nos llamó la atención, ya que el que actuaba vivía muy a fondo los problemas del otro, seguramente por la similitud de experiencias. No intervinimos mayormente en su trabajo, después de dar algunas nociones elementales de estructura; preferimos dejar que ellos mismos encontraran un camino. En cuanto a la actuación podían darnos lecciones a nosotros. Nos prestaban una sala pequeña, donde había el lugar justo para separar el escenario de las sillas donde nos instalábamos los del Taller, visitadora de prisión y los reos que no participaban, si que quedara un espacio entre nosotros; al fondo había una ventana alta con rejas, y contra la pared un banco, única escenografía y algunos trastos viejos a un costado.

La síntesis del relato era: José se había "chantado", es decir, decidido a no volver a delinquir, pero apremiado por la necesidad, vuelve a robar con unos compañeros; pero como no va decidido, lo apresan. No entrega a sus compañeros que pueden repartirse el botín; solo les pide que compartan con su esposa. No solo no lo hacen sino que uno de ellos se fuga luego con la esposa. Sale José de prisión y lo busca para vengarse. Lo acuchilla y regresa esta vez a prisión con una condena mucho más larga.

Descripción de algunas escenas:

Luego de reunirse con los otros que lo convencen para un robo en casa rica, mientras veranean los dueños, se dirige a su casa para darle explicaciones a su mujer. Nos llamó la atención esta escena por la forma

en que la revivió: sin vacilar se dirigió a una máquina enceradora que había en el rincón: "Dye vieja, me tenís que perdonar, pero voy a reincidir, por una vez. Estás enferma, no tenemos plata para los remedios, debimos el arriendo, el almacén..." y mientras le hablaba a la máquina se llenaron sus ojos de lágrimas y emocionó a su público. La próxima escena en cambio fué tomada con mucho humor: uno del grupo, trepado en el banco simulaba recibir los valiosos objetos que le pasaba el otro "por la ventana". Aprovechando la falta de utilería, se gozaban describiendo las joyas radios, televisores, cuchillería, etc. con sabrosos comentarios en su jerga de delincuentes (coa). Cuando el que está de "loro" avisa que vienen los de la policía, todos logran escapar menos José, por lo antes anotado, es decir, no fué a robar convencido. Mimarón esta escena de la policía con perfecto realismo. La ptra escena ocurre en Investigaciones "La Pesca" y aquí uno de los jefes de la banda, trabajó de "Rati", esto es de detective, demostrando ser excelente comediante y gran conocedor de las debilidades de su enemigo. Se mostraba pretotente, duro, y a cada rato hacía alarde de que él mandaba más que su jefe. Luego, tomando un imaginario fono, respondía, servil: "sí, jefe, comonó, lo que mande, Jefe, sí, a la orden, jefe." Dejaba el fono y volvía a su prepotencia. En el interrogatorio, acarrearón la máquina enceradora nuevamente, para aplicar sus cables, ^{al reo} primero a los testiculos, pero luego de consultarse en voz baja, a los piés, por respeto a las mujeres. El reo José daba tales alaridos que la ventana se llenó de rostros, los reos del patio se quedaron de público sin creer en lo que veían. El detective ordena que vayan a buscar sospechosos. Sus empleados empezaron a interrogarnos a todos, obligándonos a participar en la acción y terminaron por llevarse a otros dos reos. Aquí algo nos intrigó: el Detective les levantó la camiseta, y ellos se defendieron asustados cayendo sobre nosotros, tan alterados que ni siquiera se dieron cuenta de ello. Scurre que al ser apresados suelen tajearse el vientre para no ser llevados a Investigaciones donde les dan malos tratos en el interrogatorio; de ese modo los llevan al hospital y luego directamente al Juzgado. Los dos que fueron tomados por sospechosos tenían realmente los tajos y reaccionaron como en la vida real, por ser esa marca lo que los identifica como ex-reos. También delataban la venalidad del detective, cuando este le dice a los sospechosos: "Dye, vos sos zapatero, Juanito, mi número es 42, necesito unas botas firmes ¿ah?" Obviamente el Juanito no tenía nada que ver en el robo, pero tenía que pagar con su trabajo el haber delinquido antes. En varias de las escenas

demonstraron, además de su facilidad para actuar en forma natural, una increíble capacidad de síntesis para ir entregando la información, no solo de la trama o argumento, sino también de tipificación de cada personaje; copiaban exactamente la vida real, pero demostraron la capacidad de extraer, en improvisaciones, solo lo más esencial, algo que no habíamos observado en otros trabajos con grupos populares.

Las siguientes escenas, entrada de José a la penitenciaría, ambiente con otros presos compañeros de celda, información recibida sobre la traición, salida y venganza, fué menos elaborado en las improvisaciones. Era más bien una crónica representada que equivalía a algo como una sesión de psicodrama.

Conclusiones: tanto en el caso de los reos, como en otros trabajos, pudimos darnos cuenta que "improvisar una pequeña obra sobre una problemática que concierne al grupo" significa discutir, cuestionar, hacer claridad sobre sus problemas; situar su problemática dentro de un contexto más amplio. Por ejemplo, ellos que ven la sociedad como algo hostil sin preguntarse sobre las causas profundas que los llevan a marginarse de ella, al componer la obra empezaron ya a cuestionar el sistema y no la fatalidad, su falta de educación, etc., a la que atribuyen su desgracia. Se racionaliza lo que hasta el momento era algo tácito, intuitivo, o vago. La obra de teatro obliga a estructurar, y para estructurar, es preciso encontrar el núcleo que la genera, esto es una idea clara y precisa de lo que se pretende decir con la historia que se escoja.

Adoptaban en este caso una actitud crítica hacia su conducta: sabían que delinquir es una desgracia a la que los llevan otras causas, pero no es el camino; que José tenía razón al no querer robar de nuevo, y que por eso no fué convencido y lo prendieron; que están ya muy maleados por su vida misma de delincuentes y que no tienen derecho a confiar en la lealtad del compañero de fechorías; que es inevitable volver a caer en la delincuencia y que no tienen salida. Cuestionaban así al sistema mismo que los condenaba desde la infancia, a la pobreza y la ignorancia, pero no como algo aislado, sino como una resultante de un sistema. Al parecer su actitud crítica fué ostensible, pues nos prohibieron seguir con el trabajo y no se pudo montar la pequeña obra.

V - TEATRO EN UNA POBLACION, REALIZADO CON MUCHACHOS MILITANTES.

De varios trabajos realizados en poblaciones, destacamos éste que deja en claro las posibilidades educativas y de contribución a las tareas sociales y políticas de un teatro popular-aficionado, realizado por los mismos pobladores. La "población" era un lugar importante en nuestras labores, ya que es allí donde vive la mayor parte de la clase trabajadora y donde tiene sus centros de reunión, ya sea con fines culturales, deportivos, de esparcimiento y de acciones conjuntas tendientes a mejorar su habitat. No son centros tan organizados, o que integran a la mayoría como podrían ser los sindicatos, sobretudo en las poblaciones más populosas. Nuestro Taller no tuvo ocasión de trabajar en sindicatos o fábricas donde hay tanto o mayor interés por este tipo de teatro porque nos dedicamos de lleno a los sectores donde no llegaban las organizaciones políticas, que estaban política o culturalmente menos atendidos.

Ya durante la Unidad Popular, unos muchachos militantes de las Juventudes Comunistas, de la población Recabarren, se acercaron para solicitarnos una comedia de uno de los integrantes del Taller. Querían montarla con objetivos bien precisos: atraer a los demás muchachos de la población para que se incorporaran a un trabajo voluntario. Estaban tapando unos canales a tajo abierto y construyendo allí un parque de recreo infantil. Habían intentado atraer a estos jóvenes -muchos de ellos "hipies" o no concientizados, con canciones, desfiles, discursos, pero habían fracasado. Esperaban que una obra de teatro representada en el lugar donde trabajaban atraería más su atención.

Como suele ocurrir, no relacionaban el contenido de la obra con los objetivos para los que se iba a montar. Pedían una comedia intrascendente ambientada en la clase social adinerada. Cuando les hicimos ver que no era la obra más adecuada, respondieron con la frase usual "la obra adecuada no existe". Y nosotros, con una propuesta: "escríbanla ustedes". Se mostraron a la vez muy interesados y muy escépticos. Hubo que explicarles que no serían los primeros en ese tipo de intentos, que el propio líder de su partido y que había dado nombre a su población, había escrito y auspiciado un teatro obrero militante. Habían visto recientemente, en la población, obras llevadas

por un teatro universitario, con excelentes actores y lujoso montaje. Si ya les parecía difícil montar ellos una obra, sin estudio previo ni dinero, convertirse en autores les pareció imposible. Pero no tardaron mucho en entender que "todo era teatro", desde un diálogo callejero hasta una obra clásica montada a la perfección. Sabíamos que sólo se necesitaba ese impulso inicial y un mínimo de asesoría para que naciera allí un primer grupo de teatro popular, que se convertiría en un medio más de lucha por sus objetivos de militantes. (Era importante demostrarles que pueden hacer teatro solos, pues hay un constante pedido, en provincia especialmente, de asesoría, o profesores del teatro universitario para formación de grupos aficionados, que no se alcanza a satisfacer. Lo mismo en las poblaciones, sindicatos, escuelas. Son pocos los que pueden trabajar con estos grupos y la idea era que, con la práctica, en estos mismos sectores se fueran capacitando para asesorar o impulsar nuevos grupos.)

Proceso de trabajo: citamos al pequeño grupo a una primera sesión de estudio, en la misma población. Nos esperaban en su local, un cuarto de madera de tres por cuatro metros, con piso de tierra, con unas bancas rústicas. Les pedimos que improvisaran la primera escena sobre una base de técnica del drama: el conflicto, enfrentamiento de dos fuerzas contrarias. Uno de ellos sería el escéptico que no pensaba que era posible crear una obra y montarla con un tema dado, para usarlo como llamado a esos jóvenes indiferentes; cuando lo convencen, buscan el tema apropiado y éste resulta ser la historia misma de la población, que había demostrado el valor de la unión y solidaridad. Se trataba de una población que había sido tomada en la década del 40, en muy difíciles circunstancias. En suma, se teatralizó nuestra primera discusión con ellos. En esta primera sesión les dimos nociones muy generales de técnica, aplicada en el acto con las improvisaciones. No era posible trabajar más en este sentido, porque la obra debía montarse en una semana. Para la segunda escena se hacía necesaria una investigación sobre la toma de terrenos; les pedimos que incorporaran al trabajo alguno de los que participaron en ella. En la segunda sesión encontramos allí a un viejo carpintero, el mismo que les había construido su pequeño local. Empezó a relatar las circunstancias y los pormenores de la toma y los muchachos se sorprendieron de no haberse preocupado antes de informarse; había sido en realidad un episodio importante y estaba totalmente olvidado. Llevábamos una grabadora, que como de costumbre se atascó en cuanto empezó a relatar el carpintero. Les enseñamos

el mejor método de investigación: la memoria y papel y lápiz. Y cuando el informante daba algún dato de interés, lo deteníamos, para comentar con ellos, cómo eso podía traducirse a lenguaje teatral. Los incentivábamos para que ellos mismos luego lo fueran haciendo. Estas dos lecciones, cómo manejar el conflicto y luego cómo trabajar la investigación, fueron suficientes; la otra ayuda que tuvieron del Taller, fué escribir^{les} a máquina algunos de los diálogos nacidos en la improvisación de la primera escena. Cuando volvimos al local, nos mostraron la segunda escena: una muchacha se adelantaba algo y decía a público que eran un grupo de muchachos que se transformarían en los primeros pobladores; dos matrimonios; y acto seguido iniciaban una discusión respecto a la toma. Las mujeres, tal como lo anotara el viejo carpintero -y como es usual en las tomas- eran las más decididas. La acción dramática consistía aquí en el enfrentamiento de las mujeres con sus maridos hasta convencerlos. Los acusaban de cobardes, de "que como ellos no eran los que sufrían la promiscuidad del hogar, no querían correr el riesgo, que irían solas si no se decidían" y ellos protestaban "claro, como a ustedes no se las van a llevar presas se muestran muy valientes, nosotros vamos a tener que ir de atrás a defenderlos, y vamos a perder el trabajo si nos llevan detenidos," etc. La escena termina cuando ganan la pelea las dos mujeres y se decide la toma, de madrugada. Aquí les sugerimos que incorporarán música y canción, ya que había dos en el grupo que tocaban guitarra eléctrica y se ganaban unos pesos en las vacaciones yendo con sus canciones a las playas populares (balnearios). Tendrían que componer una canción y como vacilaban, les dimos el título, preguntando ¿qué se necesita para una toma de terreno? Respondieron: tres palos, dos frazadas y una bandera. Sería el título de la canción. En la tercera sesión nos mostraron una escena bellísima. Habían armonizado a dos voces y con un coro la canción que iba describiendo la acción realizada por el grupo sólo en mímica y sin utilería: "tres palos, dos frazadas y una bandera, se levantaban de madrugada..." y así iban contando la toma; se les veía caminar sigilosamente en las sombras, luego clavar sus estacas, formar la carpa y colocar una imaginaria bandera, instalarse a cuidar su simbólica vivienda.

La primera idea era insertar algunos detalles sabrosos contados por el informante, como la anécdota de una anciana que construía con barro un pequeño muro, y luego llegaban las cabras, que antes pastaban en esos potreros y se lo comían, por las briznas de pasto que quedaban en los adobes; pero ella volvía a construirlo una y otra vez, como

un símbolo de fe y perseverancia en medio de las dificultades creadas por el dueño de los terrenos que luchaba por echarlos. Les habíamos explicado que en lo posible se debe respetar una regla de teatro: "que sucedan más cosas sobre el escenario, que las que se narran".

Las anécdotas podían comentarse, pero la toma misma, debía verse. Y ellos, intuitivamente, resolvieron el problema con la mímica. Así, en poco más de una semana, la obra quedó escrita y montada. El interés del resto de los pobladores (era una población pequeña) quedó de manifiesto durante los ensayos: se apretujaban contra la puerta y tabiques para seguir los diálogos, curiosos de ver lo que hacían sus muchachos y atraídos por el hecho de que se revivieran esos tiempos de la toma.

Sobre el estilo que resultaba, anotamos: una gran libertad para mezclar formas teatrales, desde discutir como quienes realmente eran,

para luego montar una escena de comedia, con bastante humor, y distanciamiento, transformarse en dos matrimonios-teatro dentro del teatro- para terminar con una escena que echaba mano de elementos muy expresionistas. Un teatrista experimentado se ve en serios apuros cuando quiere mezclar estilos diferentes, pero en ellos resultaba muy natural y la obra corría perfectamente, por su funcionalidad. Se trataba de usarla como ejemplo, y hacer al final un llamado a la solidaridad recordando cómo esa solidaridad había hecho posible conseguir vivienda propia. Ilustraban la frase que escuchamos a una campesina "la unión y la solidaridad son las armas del pobre," y es capaz de enfrentarse a los fusiles de la represión.

Esta sería una experiencia para nuestro Taller, tan valiosa como la relatada anteriormente, sobre el montaje de emergencia, "muerte por explotación", en la plataforma de los camiones de la campaña electoral. Demostraba que era fácil la incorporación de los jóvenes de la clase obrera a la labor de lucha con el medio teatro, pero, esta vez, más lejos, al incorporarlos con un muy pequeño esfuerzo como autores, y aportando sus temas y problemática. También nos enseñaban cómo el aporte genuino y espontáneo de formas puede enriquecer las técnicas o recursos más convencionales.

VI - OTRAS CONNOTACIONES DEL "TEATRO POBLACIONAL" (En relación a la TV)

Durante los años de la Unidad Popular nos preocupaba especialmente la difusión y gran acogida en poblaciones de los programas de TV, como las novelas, o telenovelas, melodramas de torcido mensaje y buscábamos la manera de contrarrestar los efectos de esta ideología envasada. Además de las teleseries mismas que venden los postulados del imperialismo y capitalismo dependiente o sociedades de consumo a este público desprevenido que sólo ve los programas como un descanso y esparcimiento que se les brinda para olvidarse de sus problemas, están los "comerciales" majaderos que se insertan entre escenas. Comerciales que con gran técnica y mucho ingenio echan mano de recursos artísticos, música, danza, folklore, comedia, que hasta podían saciar su natural necesidad de lo artístico en las horas libres. En los niños se notan los efectos: recurren a los personajes que ven a diario en las pantallas, y que vienen a deformar su criterio y a limitar su fantasía infantil. Los más pequeños aprenden de memoria los slogans, o diálogos de estos avisos comerciales, celebrados por la familia, convirtiéndose en involuntarios aliados del aparato publicitario.

Contrarrestar este peligro, o daño, mediante los mismos medios de comunicación masiva hubiese sido lo ideal. Cambiar radicalmente las programaciones, o escribir sátiras de esas telenovelas deformantes; o bien producirlas, con un mensaje constructivo, pero usando los mismos elementos tan atractivos del melodrama, especialmente dirigidos a la mujer ya que son siempre dramas de amor (y son quienes los ven). Pero era utópico lograrlo, a no ser en una medida muy pequeña, pues estos medios masivos, por sus costos, siguieron en manos del poder económico, esto es, de la oposición. La televisión particularmente, quedó en manos -de hecho- de los adeptos al sistema capitalista y les interesaba vender las bondades de este sistema a la mayoría para poder subsistir. No hubieran auspiciado un programa que cuestionara a la sociedad de consumo. Y los altos costos de la programación en vivo, para estos programas de teleseries, no permitía prescindir de buenos auspiciadores. De ahí que se eche mano de programas que llegan envasados de otros países. Y las pocas teleseries nacionales, se veían obligadas a seguir la misma línea o no resultaban "comerciales", es decir, serían rechazadas. El problema fué naturalmente planteado en los canales nacionales y universitarios, y muy discutido, se hicieron infinidad de proyectos;

hubo intentos valiosos, pero más bien dentro de la serie " programas culturales" o de difusión, programas infantiles y otros. Pero no en el rubro teleseries, que continuaron con los mismos contenidos deformantes; y eran estos programas los de mayor audiovisión, desde luego.

De ahí que pensáramos que no era tan utópico difundir un teatro popular dentro de ese medio poblacional, que contrarrestara, al menos parcialmente, estos efectos. Se trataba otra vez de una "avanzada" de un experimento, para luego buscar el medio de multiplicar la acción. Al igual que durante la campaña electoral se había logrado suplir la inferioridad en los medios de propaganda con el compromiso y la incorporación masiva, el ingenio o reemplazo de recursos económicos por los recursos humanos (siempre se dice: los ricos son los menos, los pobres somos los más...) aquí nos referimos al rayado mural de los brigadistas Ramona Parra, por ejemplo, o la acción de los folcloristas militantes que se multiplicaban y parecían estar en varias partes a la vez y cuya sola presencia era ya una propaganda viva y de gran arrastre; así pensábamos que una acción masiva con teatro popular hubiera compensado en cierto modo la influencia de las telenovelas enajenantes.

Teníamos en esa época un libreto que podía servir de experimento y que se empezó a difundir en la campaña, y continuó luego difundiéndose por grupos de las juventudes comunistas en barrios y giras con muy buena acogida. La obra, breve, había nacido a raíz de ejercicios del Taller de estudio. Se trataba de demostrar en la práctica, en el escenario, uno de los preceptos de construcción dramática, el punto de vista del autor y su incidencia en la premisa y conformación de la obra. Como una misma historia, según la actitud o vivencias del autor, puede tener contenidos diferentes. Se planteó un caso que aparecía a menudo en los diarios: una muchacha pobre que se lanza a las aguas de un canal para terminar con su vida, y que está en avanzado estado de embarazo. (Usábamos comunmente el melodrama porque deja más al descubierto el conflicto, al igual que en los ejercicios de actuación del método de Stanislavsky) La premisa, y por lo tanto el desarrollo, variaba si se culpaba de este hecho a la fatalidad, a la incomprensión de los padres, a la irresponsabilidad del hombre que la embarazó o a la sociedad o sistema injusto que permite la pobreza extrema y la ignorancia.

Cuando hacíamos estos ejercicios, y se tomaba el último contenido, teníamos un invitado a nuestro Taller: visitando la Población Pablo Neruda, un obrero nos había dicho que era actor aficionado, pero que había

dejado de actuar porque nunca encontraba obras o personajes que tuvieran que ver con su condición o sus problemas. Lo hicimos participar en la improvisación, sin que supiera de la premisa y objetivos del ejercicio.

Resumen del ejercicio:

La María González, de 18 años, embarazada, vende dulces en las calles (último recurso o cesantía disfrazada que cunde en las crisis económicas) pero no tiene el permiso de venta. Es llevada a una comisaría, donde la juzgan y al no tener dinero para la multa, le quitan su bandeja de dulces "poco, pero lo único que tenía". Pide ayuda, no se la dan, y alterada por el hambre, vaga cerca del canal hasta que decide terminar con su vida y la del hijo en camino "¿Para qué? los pobres siguen teniendo hijos pobres; ...". El periodista que se ha propuesto investigar el caso, porque piensa "que esa muerte pudo ser evitada" interroga a todos los que tuvieron que ver con el presente y con el pasado de la muchacha. (El obrero de la población actuó como otro vendedor ambulante que es llevado con ella a la comisaría "los pobres que quieren ayudar no tienen cómo..." "los ricos tienen, pero no ayudan".) El juez y el policía alegan que cumplieron con su deber; los padres no estaban enterados, el hombre tampoco, etc. Al terminar las entrevistas en la que "todos se culpan y se disculpan", el periodista interroga al público. (Los alumnos habían bajado del escenario y constituían el público.)

La pregunta era: "¿Algunos de ustedes podría decirme quién tuvo la culpa de la muerte de la María González?". El poblador fue el primero en levantar su mano: "Pregúnteme a mí, porque en mi población hay dos mil Marías González." Luego explicó que ninguno tenía realmente la culpa, que ésta era de la sociedad, del sistema "que nos mantiene tan explotados y siempre en la miseria y la ignorancia."

Escribimos la obra basándonos en varios elementos de la improvisación y usando los elementos típicos del melodrama, pero provocando el impacto con la ternura, la gracia, la pureza del personaje, usando la comedia más elaborada en los diálogos, buscando la simplicidad, pero con máxima calidad; se buscaron personajes típicos de la sociedad que representan distintos estratos sociales que tienen que ver con la vida de una muchacha como la María.

El libreto estaba escrito para su difusión por grupos aficionados o militantes sin ningún costo: el periodista-relator explicaba que íbamos a presenciar algunas escenas de la vida de la muchacha, representada por un grupo de actores. Avanzaba la muchacha, con su traje de todos los días, y el periodista explicaba: es la María González, 18 años, pobre, embarazada (aquí ella imitaba la actitud de una mujer embarazada echando su vientra hacia adelante) vende dulces, (ella creaba con su gesto la bandeja) en una calle céntrica. Ella voceaba su mercadería. El periodista iba presentando así cada personaje.

Grupos de militantes de izquierda difundieron mucho este libreto, antes y durante la Unidad Popular, a veces memorizando, otras mezclando sus propias improvisaciones. Nos decían que nunca fallaba la respuesta correcta cuando se iniciaba el foro. No había para el público "malos" o "buenos", reconocían la naturaleza compleja de los personajes y los identificaban fácilmente con la realidad. Llegaban también a conclusiones generales como el poblador, y a otras más directas, como la que se enunciaba en la letra de la canción final: "Por las aguas del canal - va cantando la María - con una estrella en la mano - y un letrero que decía: - la culpa es de la gente - que no se pregunta cada día - ¿qué pude hacer y no hice - para matar la injusticia - que nos mató a la María?" El relato periodístico, teatralizado con una técnica brechtiana, demostraba que la muerte de la muchacha pudo evitarse, (como lo plantea al inicio el periodista, al presentar al grupo de actores que revivirá la historia). Que no fué culpa de su "pecado" como sucede en las telenovelas baratas, ni de la irresponsabilidad del hombre que la embaraza, ni menos aún de la fatalidad o de las intrigas de terceros. Queda en claro que todos, si bien tienen una parte de culpa, son menos culpables que la sociedad injusta, o el sistema, que sí se puede cambiar. (Planteamientos que se hacían tácita o indirectamente a través de la acción dramática.) El foro provocaba además el relato de historias similares, que allí se analizaban. Aunque siempre con nuestro usual escollo de tener un pequeño radio de acción, se probaba que ^{con} este tipo de obras, que tomaban como personaje central a "la muchacha pobre", personaje típico de las telenovelas deformante se podía combatir su efecto, llevando al público a la discusión, al cuestionamiento, en lugar de usar la ilusión como un escapismo.

Observando las telenovelas y los efectos que tienen sobre las televidentes, podríamos decir que están muy habilmente hechas, a pesar de su pobreza temática o formal, de sus convencionalismos que hacen posible adivinar la frase que va a pronunciar el, o la, protagonista, o el inmediato desenlace de las escenas; adolecen de lentitud, especialmente cuando aparecen los personajes de relleno, (aunque esto es buscado, ya sea para alargar la telenovela y ganar más, o bien, debido a la menor concentración de un público televidente que mira la pantalla a veces entrando y saliendo, o que pierde episodios, es decir, por una necesaria reiteración de información que requiere este género.)

Sus recursos son muy manidos, ceguera, bodas interrumpidas, pérdida de memoria fatal, y sobretodo, el más usado, y no tan legítimo, la falta de información constante de los personajes que crean malentendidos desproporcionados, que provocan en el espectador el deseo de telefonear a los protagonistas para informarlos; hay también falta de trabajo psicológico en los personajes, son totalmente malos o totalmente buenos. A pesar de todo esto, el suspenso es efectivo y están bien llevadas las escenas de amor que son clave en mantener la ilusión y la entrega de las televidentes. También actúa el magnetismo de los actores escogidos, que hasta tienen la virtud de introducirse en la vida de hogar como un familiar más. Se comenta, en los lugares de trabajo o en el barrio, el último capítulo y se juzga o se critica a favor o en contra a estos personajes como si fueran reales. El argumento más socorrido se refiere a las peripecias de una muchacha pobre que se emplea como sirvienta en casa rica, con patrona tirana y orgullosa; pero la belleza y la dulzura o cualidades morales, según los cánones burgueses, de la protagonista no sólo triunfan en la familia sino que termina por conquistar al hijo orgulloso de la familia orgullosa; y de este modo, la sirvienta proletaria, sin el menor asomo de conciencia de clase, es finalmente "absorbida" por su clase enemiga. Esto, luego de quedar en claro que no fué deshonrada, ni robó, como se creyó durante muchos capítulos, que todo nació de una habil combinación de su pérdida de memoria, ^o chock, y las intrigas de terceros, por rivalidad amorosa o por envidia. Pero antes ha expiado culpas ajenas en una cárcel, o ha vagado loca con su hijo que termina dejando por ahí, extraviado, y que aparece por una increíble coincidencia cuando así lo requiere el final feliz. Y todo esto es constantemente comentado por los personajes secundarios, recalcando el torcido mensaje del libreto; los malos siempre pierden y los buenos siempre ganan, pero según la óptica que conviene al sistema. Sucede siempre que, antes de desposarse con el hijo de familia, aparece milagrosamente un padre o madre de alcurnia, del que se había perdido la pista, y la proletaria resulta ser una muchacha de estirpe aun más fina que la familia que la estuvo torturando con su origen humilde. Esto porque la clase dominante, exige, a pesar de todo, "el rango". Las increíbles cualidades, físicas y morales, de la muchacha proletaria se explican entonces por su origen; ni siquiera se le hace la concesión a la clase obrera de producir tal dechado de perfección.

Y de esta manera, durante de un par de horas diarias, entre las dos y las cuatro de la tarde, miles de mujeres compensan sus existencias que sienten vacías y monótonas, siguiendo las aventuras de la muchacha

pobre enamorada del hombre rico, rabian con sus humillaciones, gozan con sus éxitos, ya sea que logre ésta triunfar gracias a una máquina de coser, como en "Simplemente María" (peruana), o por su pureza, dulzura, abnegación y belleza y sus desproporcionados sufrimientos como la masoquista "Zulianita" (venezolana) o la protagonista de "Muchacha italiana viene a casarse" (mexicana). Se alcanza siempre la perfecta felicidad con la boda final, salpicando ventura a los demás personajes (los malos han enloquecido, o quedado inválidos, o mueren, o también, se arrepienten; así se hace una advertencia a los miembros descarriados que no dan buen ejemplo a "los de abajo".)

Se tiende pues, a mantener el status, los prejuicios y convenciones clacista; que adquieren un carácter implacable, y se demuestra que romper la barrera de clases es posible sólo con milagros y en contadas excepciones. Nadie cuestiona, como esas personas adineradas formaron su cuantiosa fortuna, sólo se deja en claro que tienen un gran prestigio social gracias a ella. Ni menos se les ocurre pensar que, en lugar de ser aborrida la muchacha por la clase dominante, pudo el jovencito rico, al enamorarse tan perdidamente de ella, tomar conciencia de los problemas de la clase obrera, o de la injusticia social y explotación.

Y tan enajenante como la telenovela resultan los avisos comerciales que interrumpen constatemente las escenas, pero que, a pesar del disgusto que siente el televidente, van entrando en su mente quiera o no; hasta se puede asociar lo que logra la muchacha hermosa con la publicidad de tal o cual producto de belleza que muestra los resultados en una bellísima mujer que se encrema o se lava el cabello, induciendo posiblemente a la mujer de escasos recursos a comprar el producto, como si se trata de una propaganda subliminal.

La difusión de la obra aludida -si bien no actuó como contrapeso- al menos vino a probarnos que no era imposible contrarrestar los efectos de estas teleseries con obras que desmistifiquen esos contenidos que van contra los intereses del pueblo, entregándoles historias de amor con todas las aventuras que los distraen y divierten, pero sin fomentar con ello la pasividad, o vender la ilusión entregando formas alternativas. Nuestro intento era : sembrar un teatro desalienante y al alcance de los pobladores.

VII- TEATRO COMBATIVO NACIDO ESPONTANEAMENTE EN UNA POBLACION

Complementando lo relatado anteriormente, citamos aquí un tipo de teatro, genuinamente popular, por haber nacido en forma espontánea sin ningún tipo de estímulo o asesoría de parte de teatristas aficionados, profesionales, o talleres como el nuestro, y cuya característica es similar a la del teatro popular que auspiciábamos.

Nos invitaron como espectadores, o más bien, como críticos para luego pedir nuestra asesoría, a una población llamada Siete Canchas, de reciente formación y que estaba muy bien organizada. Los dirigentes obreros poblacionales militaban en el partido socialista y había suficiente libertad de acción ya que esto ocurría durante el gobierno de la Unidad Popular. La obra había sido escrita - o trabajada en improvisación, el autor no sabía leer ni escribir- para criticar la actitud machista de los pobladores. El tradicional machismo empezaba a causar serios problemas al incorporarse la mujer a las labores políticas. En teoría se la llamaba a participar en todas las tareas, pero en la práctica esto no funcionaba. Se habían repartido una serie de responsabilidades entre pobladores y pobladoras que tendían a la buena marcha de la organización interna de la población, de tal modo que muchas veces las esposas de los obreros debían cumplir con horarios de vigilancia, o asistir a reuniones. Si el marido, que estaba de acuerdo en la participación femenina, llegaba a su hogar, se molestaba al no encontrar a la mujer para que lo atendiera luego del cansancio de su jornada de trabajo. Si bebía, además la castigaba.

La obra como se dijo, la habían escrito sin ningún tipo de incentivo externo o de ayuda. La representación tuvo lugar sobre un improvisado escenario en el único sitio abierto de la pequeña población y consistía en tarimas puestas unas sobre otras; para el público echaron mano de todas las sillas disponibles. Nos mostraba la intimidad de una familia obrera. Ella entregada a sus quehaceres domésticos rodeada de niños pequeños, inclusive uno que aún se mueve en un andador, probablemente sus propios hijos. El marido llega borracho, y le reprocha desatender el hogar por asistir a las reuniones o cumplir una tarea. Le da una paliza, ella llora, lloran los niños, el pequeño a punto de

41
caer desde lo alto, es recibido por uno de los espectadores. Lo curioso es que ella lloraba de verdad y la paliza quizá no estaba trucada. Pero lo más interesante de anotar es que el actor y autor de la obra, era un excelente "cuadro" y que sólo empezaba a instruirse, como se dijo, era analfabeto; estaba seguramente revisando con una actitud crítica, a través del teatro, su propia evolución para darla en enseñanza a los más rezagados. Las vecinas entraban a escena luego para consolar a la mujer y la alentaban a que diera parte al comité de la población de este hecho; ella se negaba por una natural tendencia, muy acentuada en nuestras mujeres, a defender a su hombre si otros lo atacan, aun cuando le de él pésimo trato. (Tendencia, que por lo que hemos visto en otras obras de teatro popular, parece ser común al pueblo latinoamericano.) Las vecinas iban a dar parte, decididas a luchar por su liberación y se atendía a sus quejas. Seguía la escena en que los dirigentes del Comité llamaban al orden a su cuadro descarriado y entre todos le hacían ver su falta. El se avergonzaba y decidía cambiar. Luego lo volvíamos a ver en el hogar con una actitud muy diferente. Terminaba alentando a su esposa para cumplir con la tarea, o turno de vigilancia que se le había asignado.

La obra tenía resonancia más allá del hecho del machismo, (ya se dijo que empezaba a pesar bastante la participación de la mujer en la organización política) incidía en su participación; era un alegato en favor de su real liberación, no sólo en la teoría, o con las limitaciones con que ellas podían incorporarse. Por lo general lo hacían "a pesar" de los problemas que esto les causaba con el marido. Por lo que hemos podido observar, este problema está aún muy latente ya que se enfrenta a una costumbre arraigada por siglos que no puede cambiarse sino a muy largo plazo. Y también porque tardará mucho en darse las condiciones para que la mujer del obrero pueda conquistar el tiempo libre como para incorporarse realmente a una labor política. Nos referimos especialmente a la mujer que permanecía en el hogar; distinto es el caso de las obreras para quienes hay ya muchas facilidades a través de las salas cuna, y otras ayudas.

Sin proponérselo, quizá, la obra demostraba también que la mujer de pueblo, menos preparada y con muchas más trabas para su participación activa en el proceso, estaba dando una gran ventaja a los contingentes

femeninos de clase adinerada que militaban en los partidos de oposición que cuentan con servicio doméstico para cuidar su casa y sus hijos. Una característica de las manifestaciones populares es la asistencia de la mujer con todos sus hijos y críos en brazos.

El público que era el resto de la población, se identificó plenamente con la obra como era de esperar, no podían brindarles algo que los tocara más de cerca. El humor que los caracteriza abundaba en los diálogos y situaciones, sin llegar a la sátira; el estilo era realista y sin mucha síntesis, era como ver pequeños trozos de la vida cotidiana tal como ocurrían en la realidad. De su mismo desconocimiento del teatro y del natural pudor de nuestro pueblo resultaba algo como un distanciamiento, no sólo en el público sino en los actores. El marido se burlaba un poco de sí mismo al pegarle a su mujer, el público reía, sabiendo que esto era teatro; la mujer lloraba sabiendo que la escena era una simulación, los hijos, quizá porque se asustaban. Mantenían así, sin saberlo, una actitud distanciada.

(En general, observando los diferentes estilos que se crean, de actuación o en la creación de obras, nos dábamos cuenta que los métodos que son hoy textos de estudio no son otra cosa que la genial codificación de las tendencias naturales y lógicas en lo artístico realizado por los grandes maestros; pero que un actor intuitivo termina encontrando estas técnicas por sí solo.)

Nos divertía ver como el público de la población no sólo se identificaba sino que tendía a participar con "tallas", dichos graciosos de burla, ya sea a los personajes o a las personas, sino también a quienes se iba aludiendo, con sus nombres reales, el flojo, el que vendía el vino, etc. Y que a pesar de esto había una actitud admirativa y respetuosa hacia los compañeros que les daban una lección con el teatro.

Hemos citado aquí este ejemplo de creación espontánea y sin ningún tipo de asesoría como un ejemplo más de las ricas posibilidades del teatro, que llamaremos "poblacional". Vimos otra de estas creaciones presentada en nuestro Taller por un grupo sindical de teatro aficionado, con similares características, sólo que discutiendo un problema laboral y donde figuraban los empleados y empresarios, bastante más satírica.

(Observamos aquí, una característica que se daba en la U.P.: se le perdía el ancestral temor a los patrones, se sabían protegidos por su

femeninos de clase adinerada que militaban en los partidos de oposición que cuentan con servicio doméstico para cuidar su casa y sus hijos. Una característica de las manifestaciones populares es la asistencia de la mujer con todos sus hijos y críos en brazos.

El público que era el resto de la población, se identificó plenamente con la obra como era de esperar, no podían brindarles algo que los tocara más de cerca. El humor que los caracteriza abundaba en los diálogos y situaciones, sin llegar a la sátira; el estilo era realista y sin mucha síntesis, era como ver pequeños trozos de la vida cotidiana tal como ocurrían en la realidad. De su mismo desconocimiento del teatro y del natural pudor de nuestro pueblo resultaba algo como un distanciamiento, no sólo en el público sino en los actores. El marido se burlaba un poco de sí mismo al pegarle a su mujer, el público reía, sabiendo que esto era teatro; la mujer lloraba sabiendo que la escena era una simulación, los hijos, quizá porque se asustaban. Mantenían así, sin saberlo, una actitud distanciada.

(En general, observando los diferentes estilos que se crean, de actuación o en la creación de obras, nos dábamos cuenta que los métodos que son hoy textos de estudio no son otra cosa que la genial codificación de las tendencias naturales y lógicas en lo artístico realizado por los grandes maestros; pero que un actor intuitivo termina encontrando estas técnicas por sí solo.)

Nos divertía ver como el público de la población no sólo se identificaba sino que tendía a participar con "tallas", dichos graciosos de burla, ya sea a los personajes o a las personas, sino también a quienes se iba aludiendo, con sus nombres reales, el flojo, el que vendía el vino, etc. Y que a pesar de esto había una actitud admirativa y respetuosa hacia los compañeros que les daban una lección con el teatro.

Hemos citado aquí este ejemplo de creación espontánea y sin ningún tipo de asesoría como un ejemplo más de las ricas posibilidades del teatro, que llamaremos "poblacional". Vimos otra de estas creaciones presentada en nuestro Taller por un grupo sindical de teatro aficionado, con similares características, sólo que discutiendo un problema laboral y donde figuraban los empleados y empresarios, bastante más satírica. (Observamos aquí, una característica que se daba en la U.P.: se le perdía el ancestral temor a los patrones, se sabían protegidos por su

gobierno. Habían presentado la obra en el sindicato de la empresa con ocasión de las festividades navideñas, bajo el rubro de "cultura", y como probó tener mucho éxito de público, continuaron llevándola a diversos lugares. Esto provocó un serio conflicto a los patrones: se sabían duramente atacados, y con bastante burla, pero no podían prohibir una actividad cultural; estaba llevada con cierta sutileza la crítica como para que no se les acusara de franco ataque, pero de hecho lo era. Inclusive pudieron aprovechar una serie de beneficios de esa empresa muy florecientes (licores), como transporte, escenografía, etc.

Hemos mostrado aquí varias modalidades del teatro popular poblacional: Llevar obra y actores de mejor nivel, con estudios, con una problemática que los concierne; entregar el libreto para un grupo que se forma espontáneamente; impulsarlos a escribir una obra con sus temas y actuada por ellos y, por último, este teatro espontáneo, sin ningún tipo de apoyo o asesoría.

Observaciones:

El hecho mismo de participar en teatro, como actor y más aún, como autor, los obliga a subir de nivel en lo cultural por una parte y como individuos; les confiere una responsabilidad que los lleva a profundizar en los estudios, en la crítica y autocrítica, y los apoya como seres humanos, dándoles una buena imagen de sí mismos. Sobre esto creemos que ^{es} importante insistir. En momentos en que el sector popular no organizado se halla en estados depresivos, por ignorancia, miseria, problemas insuperables, regímenes dictatoriales o de explotación sin contrapeso, el mero hecho de sentirse capaz de alzar su voz, y de hacerlo, no en una plaza o en una calle, sino a través de un medio que hasta ahora les parecía muy alejado, como es el teatro, aún si es elemental en sus formas, les devuelve la fe en sí mismos, les remonta la moral. Les demuestra que pueden rebelarse contra un sistema injusto; al discutir un problema con los elementos que les proporcionan el teatro, esto es, copiando la realidad, sintetizando, y con un sentido crítico, se dan cuenta de las causas de sus problemas, la sitúan en un contexto. "Comprenden -como decía el obrero de la población La Bandera- lo que tiene la inundación"; que no es la fatalidad o la lluvia lo que los aplasta, sino leyes, circunstancias determinadas por otros hombres y que se pueden cambiar. En este ejemplo citado, teatro combativo espontáneo, es donde más claramente quedaba demostrado la importancia de llevar adelante una tarea de promoción del teatro popular.

VIII - "LOS CABEZONES DE LA FERIA"

En Febrero del año 72 se integró al Taller un director colombiano. El problema de conseguir actores, sala, asistencia a ensayos para realizar nuestro popular en poblaciones, nos condujo a una nueva modalidad, un teatro político, con mucho de circense, inspirado en los Bread and Puppets, que no precisaba de actores y que bautizamos como "Los Cabezones de la Feria". Fabricamos grandes cabezas con rejilla y papel, cola y pintura que se colocaba quién las movía (los parlamentos estaban grabados de antemano) y que vestían largas túnicas, muy vistosas, lo que les daba un aspecto de gigantes cabezones. Buscamos el modo de sostener las cabezas sobre los hombros con la misma rejilla forrada en papel y dejamos un orificio grande, que correspondía a la boca, para dejar libre visión y entrada de aire. El primer libreto, en tono farsesco-educativo, directo y desde luego incidiendo en algún problema de actualidad determinó los personajes; estos fueron: El director de ceremonias, o maestro, o empresario de circo, cuya rol era comunicarse directamente con el público (Dril) y que tenía un estrambótico aspecto de marciano. Mister Dollar (el imperialismo) el señor Escudo (su aliado nacional, siendo el escudo el signo monetario que por esos años reemplazaba al peso). Una computadora-robot de enorme cabeza cuadrada llena de botones y ruedecitas, Roboberto (la técnica) y Juan y Juana Pueblo. Estos últimos sufrían la acción, pero a la vez nos servían de pretexto para que Dril le hablara a este público con palabras simples, expresara los conceptos en la forma más directa. Siendo éste un teatro callejero pedagógico, importaba que nada de lo dicho se perdiera, y que fuera bien captado por ese público popular sin que éste se sintiera incómodo porque se les hablara así, ya que Dril le contaba la historia a los personajes campesinos, Juan y Juana. (Se usó este recurso pensando que el público teatral no prevenido, no es el mismo que de una sala, y su atención o concentración es menor también, según estadísticas de USA un adulto baja en edad mental al ser espectador callejero.) Tampoco tuvimos problemas de costos, todo lo conseguimos "a lo amigo" y los confeccionamos entre los mismos integrantes convirtiendo living en taller, pidiendo telas, adecuando los personajes a los libretos, grabando con actores en una radio ofrecida, y con voluntarios para mover los personajes. El resto,

amplificación, traslado, luces si era de noche (aunque funcionaban principalmente de día) lo conseguíamos con instituciones interesadas en este tipo de teatro. Luego del primer libreto, francamente político, hubo otros que eran más bien educativos o de información respecto a tal o cual problema, siempre al servicio de la Unidad Popular.

MODO DE TRABAJO Y MONTAJE: Se partía con el libreto. Luego, se confeccionaban las cabezas y vestuario (en adelante era a la inversa, se escribía el libreto "para" nuestros personajes, determinados por el primer libreto). En el taller -una vez grabada la cinta con poquísimos ensayos ya que los libretos eran leídos, por nosotros mismos y unos actores que nos colaboraban- se ensayaban los movimientos, que eran amplios, casi danzantes (también seleccionábamos música para la presentación del teatro y de cada personaje, y baile final.

Al inicio usábamos danzas de la edad media con tambor y flauta, muy animada y los cabezones entraban bailando. Al final siempre se terminaba la función con la cueca "La Rosa con el clavel" en la que los cabezones sacaban a bailar gente del público, y desfilaban enseguida con las cabezas en la mano, en cuanto aplaudían.

TEMA DEL PRIMER LIBRETO: Lo determinó el problema de esos días, la insistente propaganda contra la estatización de empresas que era esencial, había que desmistificarla. A comienzos del 72 la oposición operaba con bastante eficacia para crearle impopularidad al gobierno de Salvador Allende. No se re-invertía en las industrias, no se concedían créditos a las fábricas, se las hacía funcionar a media capacidad, y se tendía a provocar artificialmente escasez de productos de primera necesidad; en las colas que se formaban por esta razón y por problemas inherentes a la aplicación del programa (redistribución del circulante, de ingresos, etc.) aparecían sonidos de oposición criticando, y fomentando el mercado negro, con abundancia de dólares; y también a escala más doméstica, surgieron las mujeres con sus cacerolas -las dueñas de casa acomodadas que protestaban contra colas o escasez, y que arrastraban a sus empleadas domésticas o partidarias en las poblaciones a golpear las vacías como si no tuvieran qué comer. Las personas más pudientes acaparaban en sus casa estos productos, ya fuera por un real temor, o como medida de ataque al gobierno. Y la propaganda radial repetía majaderamente "obrero, no te conviene la estatización de

para a 46-4 reverso

X - CINE EQUIVALENTE AL TEATRO POPULAR-AFICIONADO, EN POBLACIONES.

(Realizado en la población HERMINDA DE LA VICTORIA)

Nos referimos brevemente a nuestra experiencia con cine en poblaciones ya que sus objetivos y características eran muy similares a las de nuestro tipo de teatro.

La CORVI (Corporación de la Vivienda) organismo estatal que entregaba casas a los obreros mediante cuotas de ahorro, durante el gobierno de la Unidad Popular se propuso ampliar sus planes que favorecían a la clase trabajadora; entre sus campañas de propaganda había una que propiciaba la participación de los beneficiarios con los funcionarios de la corporación. (Durante el pasado gobierno DC, al no poder cumplir con las promesas "de dotar de casas a todos los chilenos" la CORVI se había desacreditado bastante, de ahí que necesitara una amplia propaganda informativa para hacer entender a los pobladores que las circunstancias, con el gobierno del pueblo, habían cambiado.) TEPA, trabajaba en esos días con los Cabezones de la Feria para fines similares, y surgió la idea de filmar un cortometraje de propaganda con el mismo estilo de nuestro teatro, mínimo de costos y participación activa de los pobladores a quienes precisamente nos dirigíamos. El costo calculado y al que tuvimos que ceñirnos, equivalía al de un aviso de página completa del diario, que pagaban entonces, para los mismos fines. Valía la pena el experimento, ya que podía abrir nuevas posibilidades, referente a participación popular en un medio cultural que por sus altos costos les estaba vedado; actuar en una película, sobre su población.

El tema escogido fué el mismo que usamos varias veces cuando se necesitaba hacer un llamado a la solidaridad y participación: relatar la toma de una población y ejemplarizar con la conducta de esos pobladores que lucharon por sus viviendas; sólo que ahora usaríamos un lenguaje enteramente nuevo para ellos. El film duraba 30 minutos y se disponía de material en proporción de 2 a 1 (mínimo); se contrató un productor y un director camarógrafo, con quién compartiríamos dirección y montaje. Los actores serían, por supuesto, los pobladores. (Se filmaría en 16mm. y en negro y blanco.) Los que se habían unido para tomar un terreno 3 o 4 años antes, hoy tenían sus casas y se peleaban muchas veces por unos centímetros más, o centímetros menos; la solidaridad había desaparecido, cada cual miraba por lo suyo; se trataba entonces de hacerles revivir los buenos tiempos para inducirlos a luchar unidos por el

progreso o participando activamente en los nuevos planes ofrecidos, Escogimos la Población Herminda de la Victoria que nació de una toma en el anterior gobierno. Había tenido mucha resonancia política, realizada en invierno con abundantes lluvias y la represión los había obligado a permanecer a la intemperie con grandes padecimientos, ya que no era sino un improvisado campamento. De allí la policía no podía desalojarlos, pero sí podía obligarlos a permanecer, pues si salían, perdían sus pequeños sitios; esto impedía el buen abastecimiento. Por la humedad y falta de servicios hubo enfermedad, epidemias, y en esos días murió a consecuencia del frío y la humedad una criatura de meses, y fue su nombre el que se le dio a la población una vez ganada. La izquierda tomó este hecho como bandera de lucha y hubo bastante material gráfico (fotos y televisión, filmado), material que pudimos incorporar a nuestro film.

Método de trabajo: se inició la investigación centrándose nuestra actividad en casa de un dirigente comunista muy querido en la población: la mesa familiar con mucho calor humano, era sitio de encuentro con otros pobladores, especialmente los que participaron en la toma. Sea cual sea el nivel económico, siempre hay té, pan, fruta, bebidas, y lo que ellos mismos llevaban, para demostrar su agradecimiento por el trabajo, porque nos estábamos preocupando de ellos y de su población. La respuesta es siempre la misma, cálida, generosa. Llenamos un cuadernos con los relatos escuchados; a máquina aquello sumó 12 páginas. Se trataba de reducirlo a una página y media, para usarlo como base, ilustrándolo con el film. Era el relato, frases más breves o más largas, de distintos pobladores que estuvieron en la toma. Un error fue no partir grabando sus voces, pues era una ardua tarea conseguir que ellos repitieran en forma que pareciera espontánea sus propias frases. Hubo ensayos previos a los movimientos, se les pedía improvisar repitiendo acciones de la toma, esto lo hacían siempre con la mayor naturalidad. A las escenas "en vivo" actuadas por ellos, con la ambientación, se intercalaban durante la compaginación, muchas de las escenas filmadas en el momento de la toma, facilitadas por el cineasta D. Hubner, lo que imprimía un singular dramatismo a las pequeñas escenas en las que los pobladores participaban, remedando la realidad.

Incluyo el guión, que poco a poco se fue confeccionando.

XI- ALGUNAS CONCLUSIONES Y COMENTARIOS (Teatro y folclore tradicional)

Desarrollando lo ya dicho a raíz de cada una de las experiencias comentadas, 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 aprovechar cada oportunidad o circunstancia.

- Transformar con ingenio o creatividad cada limitación en algo positivo.

- Nació/ 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, ^{gracias} a la incorporación de muchos sectores de intelectuales, artistas o de la clase trabajadora. a los objetivos de lucha política mediante la cultura.

Fuó 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 lenguaje 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 reúnen, 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 labio; 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 festividades masivas de gran colorido y exaltación. Ya nos enteramos por el libro de Cesar Vieira que relata sus experiencias en teatro popular, que sintieron la necesidad de incorporar a ese teatro, el carnaval y sus símbolos, sus comparsas, o el circo y el fútbol. 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 y formas en 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 las 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

bailarines inclinados y cubiertos, llevando una cabeza de toro -orgullo de la comunidad- 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 cuello y 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 ^{era} el dueño de este baile", que el Torito estuvo a punto de perderse, con más de cien años de antigüedad, 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 reúnen 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 intacta en sus mitos y supersticiones se mezcla en cambio lo hispánico con lo aborigen y sería difícil realizar un teatro popular que no recogiera esa gran riqueza de Chiloé con su "Trauco", su "Caleuche".

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 tradición 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 verdaderos cronistas que recogen los hechos heroicos, y pequeñas hazañas; relatan masacres o cantan a este pueblo en perpetua lucha con la clase dominante. Antes solían 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

Anticipándose a lo que hoy se celebra el festival de la cultura se han hecho talleres de teatro en la zona

imágenes 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, ¿no me diréis vos
Aquello branco qué sea?

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 (ensalzando 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 poemas se 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 obseñvamos en las poblaciones, no es nada nuevo. Es una forma teatral más delimitada 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 antigüedad 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 incaico, pero sí, 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 teatral - algo como la teatralización de esos ritos, con diálogos, canto y

danza- y se presentaron luego en Oruro y en La Paz, lo que causó conmoción entre los "mestizos", las autoridades de que dependen, que tienden a terminar con sus tradiciones por razones socio-políticas. Están pues, latentes, estas ricas y nobles manifestaciones y basta dar un impulso para hacerlas florecer. (Nos hemos referido a este caso en especial, porque quedó tan en claro el significado que podía tener el teatro en esa comunidad, que provocó una reacción violenta de parte de quienes los tenían dominados, tanto que al partir en sus camiones, de noche, a escondidas para representar en Oruro, fueron perseguidos a balazos. Quizá sea este un hecho aislado, pero deja al descubierto "el peligro" que ve la clase dominante en que el pueblo se sirva del teatro para alzar su voz.)

Como aquí nos limitamos a dar testimonio de lo realizado y observado en nuestros trabajos con el Taller, no es el caso extendernos más sobre este a punto, a no ser en aquello que nos concierne directamente.

Al ver que el teatro popular no ha sido estudiado desde este ángulo, con sus posibilidades ilimitadas, fuimos sintiendo poco a poco nuestra gran responsabilidad, derivada del conocimiento adquirido en nuestro trabajo. Responsabilidad que apuntaba a un hecho concreto: lo positivo que resultaba sumar a ese rico acervo cultural un teatro popular al servicio de los intereses de una clase relegada. Entregarle, o mejor dicho, devolverle esta modalidad, la forma teatro, que les permite hacer conciencia de su responsabilidad histórica, cambiar una actitud pasiva (en lo cultural) por una actitud nueva que le abre otros caminos impulsándolos a la acción, dándoles otra medida de sus valores, dentro del conglomerado social. En suma, no pretendíamos "llevar al pueblo una forma popular del teatro," sino poner estas formas a su disposición para que a través de él se expresaran, con su sabiduría, y su arte genuino; para que fueran ellos mismos rescatando valores culturales que se canalizan por este medio, como son sus mitos, leyendas, su historia y su fantasía.

Citamos las conclusiones generales del Encuentro de Quito, aún cuando las conocimos posteriormente, porque son la expresión más sintetizada de nuestras experiencias y objetivos. También porque el Encuentro fue lo que nos incentivó a redactar estas notas, pensando que es posible integrarnos en el continente -proyectándonos hacia el futuro- para lo que es primordial el primer paso de decir: "esto hicimos ¿qué hacen allá?" y ver modo de formar un movimiento estructurado, ya que las

manifestaciones de teatro popular, obrero, campesino, indigenista, parecen estar emergiendo poco a poco, saliendo de la oscuridad en que se mantenían. Citamos un párrafo del libro de Cesar Vieira: "El teatro fué el medio que elegimos para participar, el medio de decir "presente", el medio para luchar por la transformación de la sociedad. Con el público de barrios y comunidades periféricas, intercambiamos experiencias, recibimos, y recibimos mucho más de lo que dimos. Y aprendimos."

En el caso de Chile, el Taller Tapa, como llamamos al conjunto de actividades aquí consignadas, no era un hecho aislado. No sabemos cuantas manifestaciones similares coexistieron con las nuestras. Algunos teatros aficionados o populares adquieren en esa época características de teatro político. La urgencia misma de nuestra labor nos impidió informarnos al respecto como deseábamos para buscar algún tipo de organización que diera más vigor al movimiento de teatro popular. Intentamos un recuento en las poblaciones, formar algo como un cardex; con lo que se hacía en este sentido en cada población. No fué posible dada la prioridad de otras tareas, a pesar de la buena voluntad que mostraban los dirigentes poblacionales para ayudarnos. Tampoco se llegó a manifestaciones tan numerosas y masivas en este tipo de teatro como las logradas en otros frentes artísticos, tales como la realizada por los "plásticos" en conjunto con las brigadas de rayado mural Ramona Parra, o con la actividad de los folcloristas. 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 Unidad Popular cumplía una labor eficaz en sindicatos y centros laborales, llamando a concurso para obras y difundiendo aquellas que incidían en su problemática. Tanto la acción de este teatro de la CUT, como de numerosos grupos aficionados y comprometidos con el proceso no fué difundida entonces ni ha quedado consignada por escrito, pero de hacerse un recuento -como los hemos hecho aquí- sacaría esta hermosa labor de las sombras y del olvido en que suele caer. Se conoce la existencia de estos teatros populares, pero muy poco se sabe del "cómo", del "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 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.

TALLER TEPA

(Escrito entre 1977 y 1978)