



ESCUELA DE TEATRO

TEATRO COMUNITARIO EN SANTIAGO DE CHILE HOY.

Alumnos: Paulina Beatriz González Díaz. Susan Margot Soto Salazar.

Profesor guía: Dr. Jose Luís Olivares.

Tesis presentada a la Escuela de Teatro/Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano para optar al Título de Intérprete teatral con el grado de Licenciatura en Teatro.

Santiago, 2015.

INDICE.

<i>Páginas</i>	<i>Número de</i>
Introducción.	05.
Capítulo I: Antecedentes Conceptuales.	11.
La Cultura	11.
La Cultura Hegemónica	19.
La Cultura Popular	27.
Capítulo II: Teatro Popular Latinoamericano.	35.
Contexto histórico y su influencia.	36.
Ejemplos de América del Sur. (Argentina, Brasil, Colombia, Bolivia, Perú, Venezuela)	49
Capítulo III: Teatro Popular y Comunitario en Chile.	64.
<i>Su concepto y desarrollo. (Antecedentes Históricos)</i>	65.
➤ Nuestra historia	70.
➤ Cuadro comparativo teatro oficial y Comunitario	94.
➤ Cuadro comparativo de Ponencias y Seminario	100.
Casos de Teatro Comunitario en Santiago de Chile: de Fundación ENTEPOLA.	103.
➤ Su historia y desarrollo	103.
➤ Fundación ENTEPOLA.	110.

➤ Actividades de la Fundación ENTEPOLA.	114.
➤ Nuestra participación en ENTEPOLA.	123.
➤ Análisis de cuadro comparativo, fundación ENTEPOLA.	126.
Colectivo Sustento.	
➤ Su historia y desarrollo.	128.
➤ Análisis de Cuadro comparativo, Colectivo Sustento.	136.
Análisis Comparativos de las organizaciones.	138.
Conclusiones	141.
Bibliografías.	148.
Anexos:	
➤ Entrevistas.	154
➤ Documentos.	271.
➤ Ponencias	275.
➤ Seminarios	301.

Agradecimientos.

Luego de este largo proceso que se vivió de manera teórica y muy práctica a la vez, muchísimas personas se cruzaron en nuestro camino, recibimos ayudas en todos los aspectos. Cuando se estuvo sin saber qué hacer o a dónde ir, o cuando se sabía qué hacer y a quien acudir. Agradecemos muy especialmente, a nuestras familias, amigos, y todos los entrevistados que forman parte de la investigación, esperando que nadie quede fuera.

Dar infinitas gracias al Clan Soto, partiendo por la madre, Marta Salazar, quien ha sido siempre un pilar fundamental de la familia, enseñando valores, educando y entregando apoyo incondicional y mucho amor cuando más lo necesitamos. También a Maritza Soto, Solange Rojas, Carla Soto, Paulette Soto, Grace Rojas y Tomas Morales, quienes formaron parte del equipo ejecutor de nuestra tesis, ayudas fundamentales en la transcripción de entrevistas, de grabaciones y apoyo en tiempos de largas noches de trabajo. Agradecer a Sergio Soto, quien aportó siempre con su presencia, buena disposición y ricos almuerzos, además de ir siempre al rescate nuestro en alguna obra o lugar. Agradecer por el auspicio económico fundamental, por el sacrificio y apoyo desinteresado, de toda una familia en el término de un proceso importante en nuestra vida.

Al clan Díaz/Ledger: Por comprender principalmente la ausencia de muchas ocasiones importantes, por escuchar todos los pormenores habidos y por haber. Por financiar parte importante de lo hecho. Por leer, corregir, comentar y aportar en libros y comentarios que abrieron luz en el camino y por su apoyo incondicional siempre.

Las Kabras: Camila Delbene, Raisa Ganter, Camila Millán Paz, nuestras amigas incondicionales, que al igual que nuestra familia, siempre tuvieron tiempo de escucharnos y dar las palabras precisas para alentarnos en los peores y mejores momentos, aportando con su amistad y ayudando a distraernos, a reír o llorar si era necesario.

Agradecer especialmente al equipo de ENTEPOLA: Por la invitación a conocer una experiencia maravillosa, llena de magia y de vida. La cariñosa recibida que se tuvo desde principio a fin y la disposición a poder abrir con sinceridad y transparencia su proyecto en la práctica, sin esto no se hubiese comprendido la información teórica. Tanto gestores y ejecutores nos hacen ver en el oficio el gran amor y compromiso social que tienen.

El equipo de “Colectivo Sustento” A la entrega y apertura de su lindo espacio comunitario, sus alimentos llenos de cariño, sus opiniones diversas y complejas, sus diferentes realidades, éxitos y problemáticas. A Penélope Glass por la entrega de potente información, disposición a hablar y apoyar la investigación.

Dar infinitas gracias a todos los entrevistados que participaron en nuestra tesis y que con su información aportaron un valor fundamental en el proceso de nuestra investigación. A todos los profesores de nuestra Universidad, de diferentes áreas a las que se acudió en las distintas etapas. A pesar de que en algunas ocasiones acudíamos con más claridad que otras, siempre encontramos interés y tiempo disponible para una pregunta, lo que paso a paso genera confianza en el camino y dudas que quizás nunca llegaremos a resolver. Agradecer además al equipo directivo de nuestra carrera en la Universidad, Por siempre recibirnos de buena disposición y apertura para ayudarnos, por sobre todo la paciencia de vernos constantemente.

Y principalmente al destino, que de una u otra forma nos puso a la gente precisa en el momento que lo necesitamos y que esperamos siga de nuestra parte para darle alas a una investigación compleja y por qué no, dejar que quizás tenga una segunda parte.

Introducción.

Durante dos años realizamos este trabajo de investigación relacionado con el Teatro Comunitario en Chile, nosotras como alumnas egresadas de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano: Expondremos nuestra tesis de Teatro Comunitario en el Chile de hoy y su relevancia y aporte para el teatro en general.

Considerando que es un arte que está directamente relacionado con el ámbito de lo social y que viene desde el mundo popular o marginado; encaminamos nuestra búsqueda para comprender y responder acerca del teatro comunitario.

Lo primero son las interrogantes que surgen en este camino inicial, cómo saber ¿Qué es?, ¿Para qué sirve?, ¿Cómo lo hacen? y ¿Quiénes lo hacen?; preguntas que responderemos en la medida que avance nuestra investigación teórica y práctica.

Aquí nos encontraremos diferentes aristas y complejas circunstancias de abordar y que quizás no podamos responder del todo, porque forman parte del quehacer teatral en Chile y que nos afecta directamente como actrices.

El teatro comunitario es un trabajo teatral no estudiado y que aún no existe como carrera en ninguna Universidad en Chile; a diferencia de otros países, esto se debe en parte al poco interés por el tema, a la poca información teórica que existe acerca de este trabajo y de quienes lo hacen, además de sufrir una desvalorización en el ámbito estético por parte del teatro oficial, cuando no es ese el objetivo. Estas son algunas de las aristas que tiene nuestro trabajo investigativo, además debemos conocer los conceptos en los que se mueve, la historia a la que apunta, las ideologías, la política y el sistema capitalista hegemónico en el que estamos insertos.

El interés sobre estos temas surgió durante el proceso de formación como intérpretes teatrales, en medida que conocimos diferentes maneras de trabajo actoral, se despertó el especial interés en el ramo de creación colectiva, en el cual

durante un semestre, se revisaron ejemplos de teatro popular o comunitarios, sus técnicas e influencias en algunos países de Latinoamérica. Su base está en la técnica de creación colectiva de Colombia principalmente, como también en las cátedras básicas, se nos aproxima la idea del “Rito” como eje fundamental y propio de las culturas ancestrales latinoamericanas. Información que no es suficiente en un semestre, para conocer más del tema y lo que es el teatro Comunitario.

Para lograr entender el teatro comunitario, realizamos una investigación y observación en terreno, para comprender en términos prácticos y teóricos de esta rama del teatro, asistimos durante dos años consecutivos (2013-2014) al equipo de trabajo de la fundación ENTEPOLA, primero fuimos pasantes, y luego estuvimos en el área de camarines. Ahí obtuvimos información relevante que solamente se puede adquirir en el lugar mismo y vivenciando esa experiencia.

Conocimos grupos comunitarios, sus formas de trabajo, adquirimos contactos y entrevistas personales que realizamos a participantes del festival. Son registros que están incluidos como anexos en esta tesis, puesto que consideramos que son relevantes en el contenido de este trabajo y deben ser documentadas, pues se dispone de muy poco material teórico sobre el Teatro Comunitario.

Por otra parte, nuestro trabajo práctico nos llevó a participar de seminarios y ponencias que hablaban del tema, obteniendo información relevante para nuestra investigación.

Sumaremos a la investigación una recopilación teórica, que fuimos adquiriendo poco a poco con el apoyo de particulares, así fuimos obteniendo, material escrito muy importante para esta trabajo y que no se encuentra en las bibliotecas.

Los libros utilizados en nuestra investigación fueron facilitados principalmente por nuestro profesor guía, el cual brindó un apoyo fundamental para dar sentido a este trabajo.

En nuestro primer capítulo abordaremos los conceptos que cruzan a todas las artes, lo que se entiende por Cultura, por Cultura Hegemónica y Cultura Popular, conceptos abordados desde una mirada filosófica, por su función reveladora y la relación que tiene con el Teatro Comunitario.

En el segundo capítulo, para complementar nuestra investigación y entregar un punto de vista sobre lo que atraviesa al Teatro Latinoamericano en la actualidad; lo desarrollaremos a partir del “Rito”: el “Teatro” y la “Teatralidad”, tres elementos fundamentales que caracterizan el teatro Latinoamericano, y en especial al teatro comunitario, ya que rescata elementos que estaban olvidados.

Es necesario comenzar a ejemplificar y entender el teatro latinoamericano desde las sociedades originarias que habitaban antes de la “conquista”. En el caso específico de la cultura, esta sufrió una modificación que significó un desarraigo de nuestras culturas ancestrales, para re-significarla e insertar una nueva “cultura oficial” en las sociedades.

Las artes, como práctica y reflejo de estos cambios, toman este tema como referencia ya que afecta directamente al oficio teatral, por ser crítico y consciente. Como arte en sí mismo, pierde su mística ritual, su “aura” como diría Walter Benjamín, dejando aparte el “Rito” y las “Teatralidades” ancestrales como idea mágica del arte. Pero esa misma mirada eurocentrista, posiciona a las artes dentro de una categoría “mayor” que se opone a las “bajas culturas” o “culturas populares”, y las representaciones teatrales que devengan de estas.

En el tercer capítulo, abordaremos el Teatro Comunitario desde la historia marginal de Chile, los conceptos de comunidad en los que se maneja y los ejemplos de teatro comunitario que observamos en ENTEPOLA y Colectivo Sustento. Es sabido que al tratar conceptos como cultura, hegemonía, lo popular, historicidad, comunitario y teatro, se distinguen diferentes visiones y debates al respecto las que trataremos identificar de manera conceptual, al observar y participar de prácticas comunitarias, donde se comprendió el trabajo en terreno visualizando similitudes y disidencias dentro y fuera de estas áreas.

Por ser estas manifestaciones una respuesta que resiste a la cultura oficial, en muchas ocasiones termina siendo una práctica completamente invisible, o que se mira en menos; además de encontrarse en sectores carentes o marginados, deben subsistir con los pocos recursos entregados.

Las prácticas van desde talleres, obras y festivales de teatro, como también prácticas ajenas a esta herramienta, sirviendo para un objetivo en común, la transformación social. Las auto denominadas organizaciones comunitarias, se insertan en nuestra cultura e irrumpen para modificarla y resignificarla con sus propios modos de producción artísticos, y finalmente proyectan en sus prácticas, en un entorno, en un territorio y en un contexto o consensos que los unen comunitariamente.

Se plantea entonces la incógnita de: ¿Por qué, cómo y dónde sucede este fenómeno? Es dentro de este contexto que se inserta el Festival de teatro comunitario ENTEPOLA, actual Fundación ENTEPOLA. Este es un importante punto de encuentro de diferentes organizaciones populares comunitarias, dentro y fuera del país, el que independiente de los recursos disponibles, ya se viene realizando durante más de 20 años, entregando al público cultura gratuita y de calidad, hoy en la comuna de Pudahuel. ENTEPOLA hoy se considera un gran referente en otros países, como Argentina y México, donde se ha llevado y replicado.

Es dentro de esta experiencia que se observan y conocen diferentes grupos que colaboran con el festival, como es el caso del Colectivo Sustento, que participa ya desde hace varios años; organizando los “Populteatro” (ponencias sobre la temática) dentro del festival. Ellos a su vez trabajan en la cárcel (Colina 1), con talleres y obras y su propio huerto comunitario, que ayuda a la sustentabilidad del colectivo.

Se observan entre ambas organizaciones similitudes y diferencias, estas ayudarán a comprender preguntas como: ¿Qué quieren lograr con esto? ¿Cuáles son sus objetivos? y ¿Qué modo de producción utilizan para lograrlos? Se plantea,

entonces, una pregunta específica sobre el tema: ¿Qué es y cómo se manifiesta el teatro comunitario en Santiago de Chile hoy?

Se cree que la identidad teatral popular chilena se encuentra en construcción de una identidad cultural, se mezcla constantemente, los límites no están claros y los estudiosos desde la Sociología, Psicología, y Filología solo coinciden en que el tema es una nebulosa, más aún en nuestro contexto chileno.

Buscando esta identidad cultural, se ve que el teatro “comunitario” es incipiente e inestable, e intenta sobrevivir en un mundo sin recursos para sus prácticas; pero aun así mantiene durante el tiempo una trayectoria e hitos, que marcan un referente cultural para nuestra propia “re-construcción de identidad popular”.

Es por esto que se considera relevante la investigación en este ámbito, aún más, cuando observamos el incipiente interés de Instituciones universitarias como la nuestra, de poner en cuestionamiento nuestra identidad cultural teatral chilena.

Cuando nos enfrentamos en el medio laboral teatral actual, vivenciamos, día a día, la crisis cultural por la cual atraviesa nuestro país, los factores que ocasionan esta actual situación son variados e históricos.

Hoy en el oficio existe una lucha entre los pares por quien “es el mejor”, esto como resultado de una educación bancaria y una cultura hegemónica, la cual es una radiografía de nuestra identidad.

Ambas estudiantes, en su historia personal, conocen la realidad de “las tomas” junto a sus familias quienes proceden de la tan conocida migración campocuidad, lugar donde se instaló la temática de “la cuestión social” en Chile, estos sectores conocieron de cerca la devastadora dictadura, donde el modelo económico capitalista queda integrado hasta hoy. Luego y junto con las posibilidades económicas se logra acceder a educación básica, media y universitaria, muchas

veces al alero de congregaciones de carácter religioso, subvencionados o con aportes estatales.

Estas experiencias personales dejan la certeza de que el teatro puede transmitir un cambio, no solo en la manera de ver el mundo y la constante inquietud de cómo es posible generar ese cambio social. Quizás desde acá germina la inquietud primigenia. ¿Por qué ahora que practicaremos nuestro oficio de manera profesional debemos sólo replicar los modelos aprendidos?

La necesidad ancestral de libertad como seres humanos, la cultura como representación de esta misma, en donde encontramos nuestras raíces, viéndolas reflejadas en nuestra realidad actual, es inherente y primigenia. Es ahí donde se encuentran reflejados las mezclas, mestizajes, cruces, fisuras y acuerdos de nuestra cultura, los que sin duda alguna separan al Tercero del Primer Mundo.

Capítulo I: Antecedentes Conceptuales



Ilustración 1. Museo al aire libre. Mural, autor “Dasic”, Departamental, Santiago de Chile.

Cultura

Para hablar de “la cultura”, primero que todo, debemos comprenderla como un objeto abstracto de estudio, a pesar de sus alcances en la vida cotidiana, ya que sus concepciones son indeterminables. Por otra parte, al relacionarse con el entorno el ser humano y sus actividades, el hablar de este concepto, implica una concretización de las ideas. Es por esta ambivalencia práctica conceptual que la discusión sobre el concepto pudiese ser de nunca acabar. Existen estudios en distintas áreas como lo son: la Sociología, la Antropología, la Etnología y la Filosofía que hablan de ella. Entonces, para mejor comprender el concepto de cultura y aplicarlo a la investigación en relación al teatro comunitario y su función reveladora, es necesario abordarla desde la mirada filosófica y sus alcances.

La filosofía, considera al ser humano y su relación con el mundo, en cuanto a producción de bienes materiales y espirituales como la cultura. Esta entiende al ser humano desde su origen, considerándolo como un animal humano y racional con capacidades de tomar conciencia de sí mismo y de su existencia en el mundo. Es comprender el “Yo” y el “Nosotros” en relación al “mundo ecológico y social” que nos rodea. También se considera la reproducción del ser humano y su producción espiritual como base fundamental para el desarrollo económico-social de los pueblos y de su cultura.

La palabra “cultura” proviene del latín “*cultus*”, una acepción desde la visión europea, derivada de la palabra “agricultura” e instalada en el siglo XVIII y XIX, para referirse al cultivo de la tierra. Siglos más adelante, con el desarrollo de la antropología (siglo XX) el concepto evoluciona hacia una acepción que recoge otro hacer humano, como el “cultivo del alma”. Dicho concepto que surge en Europa en el siglo XIX, desde las ciencias sociales y la filosofía, germina a raíz de cambios económicos fundamentales, dejando atrás el feudalismo y la comunidad primitiva, para responder a un sistema económico de sociedad moderna, incorporando la industrialización, el mercantilismo junto a la idea del “YO”, desde la escuela psicoanalítica.

Al instaurarse un nuevo sistema económico capitalista, de producción y consecuentemente otra cosmovisión, sucede lo que Walter Benjamín más tarde, en el siglo XX, denomina la pérdida aurática del arte, al introducirse en un contexto de industrialización, dejando en claro, y tal como lo menciona Ticio Escobar, que:

...“Por último, es importante recordar que dentro de la modernidad, el valor de lo único ha debido reformularse desde los inicios mismos de la industrialización: la era de la reproductibilidad técnica (y la de las nuevas tecnologías) ha debido disfrazar el deseo del ejemplar único, con nuevas razones que extienden el valor

aurático de los productos aun a los realizados en serie, pero retacea ese valor a la hora de considerar creaciones provenientes de otras culturas”...(Escobar Ticio, 2008, pág. 69).

Aquí se encuentra otra de las principales razones por lo cual el concepto es complejo al momento de analizar o conceptualizar. Desde nuestro inicio y al momento de “nacer” existimos, por ende, ¿Quién podría negar nuestras experiencias y creencias? Dentro de este contexto de industrialización y modelo económico, otra de las principales problemáticas que se plantea es la libertad del ser humano, comprendiendo su entorno, contexto e historicidad. Es decir, nuestro desarrollo cultural. Para Kant, el concepto de cultura no sólo se basa en la libertad, sino que también en la razón, por cuanto la libertad es el fin más importante para el género humano, ya que se considera como esencia de la naturaleza humana, mientras que la cultura es un fin necesario de proyección para alcanzar la libertad. La liberación de la razón permite desarrollar la razón teórica (pensamiento) y la práctica (acciones), sin ellos no puede haber cultura. Kant entiende la cultura así: *...“Lograr que un ser sea apto para sus fines (por consiguiente en su libertad) se llama cultura”... (Kant, 1961, pág. 276-277).*

Por otra parte, Hegel, entiende la cultura de un pueblo como su historia, su pensamiento, su derecho y su moral, tomando como punto de partida la libertad, la razón y el trabajo, Es decir, la historia y la libertad constituyen la cultura para Hegel, y para lograr tal fin y alcanzar la libertad y la gobernabilidad del mundo es fundamental el trabajo del individuo. Es así como la cultura se encuentra en constante movimiento y transformación ya que es una dimensión dinámica, por la actividad que el ser humano ejerce sobre ella. Estas actividades comúnmente son denominadas oficios o trabajos y con respecto a esta dimensión se refiere Hegel:

...“Es trabajo, actividad frente a algo existente, transformación del mismo. El espíritu vuelve a sí y se convierte en objeto, y la dirección de su pensar le da directamente

*seguridad a la forma y a la determinación del pensamiento”...
(Hegel, 1983. pág.223 y 224).*

Se puede inferir, entonces, que la actividad o el trabajo es el responsable del avance de la sociedad y de su historia. Todos ámbitos que conforman no sólo a la persona, sino que a su entorno, la comunidad o sociedad. Se puede entender como una superación de etapas, las cuales a través del trabajo, se perfeccionan a medida que avanzan a otra.

...“El punto supremo de la cultura de un pueblo consiste en comprender el pensamiento de su vida y de su estado, la ciencia de sus leyes, de su derecho y de su moralidad; pues esta unidad es la más íntima unidad a que el espíritu puede llegar consigo mismo”... (Hegel, 1974. Pág. 146).

Se puede decir que una sociedad es más evolucionada que otra por su cultura (desde la mirada eurocentrista) y por la capacidad de comprensión de la misma, además de ser el resultado del trabajo. La libertad del espíritu del ser humano. Es gracias a la cultura que lo abstracto se convierte en realidad efectiva y objetiva. La cultura es la esencia del hombre y cobra verdad en la realidad social día a día. Si se habla de trabajo, debemos necesariamente referirnos al sistema económico en el cual estamos insertos, ya que, forma parte de nuestra realidad social. Para Marx, la cultura parte desde la base del trabajo del ser humano en sociedad y no individual. Para él, el trabajo es la fuente de toda riqueza y toda cultura, entonces el fundamento cultural serían las relaciones sociales, a través de la conciencia y el lenguaje. La cultura para Marx es el conjunto de las relaciones de producción:

... “en la producción social de su vida los hombres establecen determinadas relaciones necesarias e independientes de su

voluntad, relaciones de producción que corresponden a una fase determinada de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social política y espiritual en general. No es la conciencia del hombre la que determina su ser sino, por el contrario, el ser social es lo que determina su conciencia”... (Marx, 1989, pág. 343).

Las expresiones y actividades que se realizan en la vida social, son el resultado de las relaciones sociales de producción, como por ejemplo: la familia, el lenguaje, la religión, la moral, la educación, la ciencia, la tecnología, el arte, el derecho, la política y el estado, estas estructuras ayudan a la organicidad de la sociedad, trayendo consigo resultados o consecuencias, modos de relaciones y consensos sociales. En el caso específico de Chile, los modos de producción y distribución económica generan una desigualdad de la distribución de las riquezas, lo que finalmente resulta en un problema de orden cultural. En este sentido, la cultura para Marx como función integral del hombre en la sociedad es *clasista*, y se refiere a la cultura universal y a las bellas artes, así: *“la cultura, cuya pérdida deplora, no es para la inmensa mayoría de los hombres más que el adiestramiento que los transforma en máquinas” (Marx, 1971, pág. 34).*

La deshumanización a nivel cultural, de la que habla Marx, es evidente en la realidad percibida como intérpretes teatrales, ya que sólo se replica, día a día, el modo de producción cultural aprendido y adquirido. Muchas veces reproduciendo obras o personajes. Se responde así a formas de producción y organización, las que muchas veces carecen de fondo o fundamento. Esto inevitablemente produce

tensiones y contradicciones dentro del oficio, por ser el teatro un transformador social inherente y a su vez, fuente única de sustento económico.

Pero, entonces, ¿Qué es lo que modifica constantemente la cultura? bajo la concepción marxista y como bien lo explica en su: “XX coloquio nacional sobre la enseñanza de la filosofía”, la Doctora Antonieta Julián Pérez en el año 2008, con respecto al concepto de cultura en la filosofía, se refiere al cambio que introdujo el filósofo Gramsci en 1986 al analizar la “praxis” o práctica como concepto, la que ha sido central en la transformación de la cultura universal. Ya que la cultura universal se ha desarrollado hasta nuestros días como la única cultura que da cuenta de la historia oficial, ignorando a la cultura de los pueblos como expresión del mundo y de la vida. Un claro ejemplo es la desvalorización de la cosmovisión mapuche, de sus saberes, creencias y costumbre.

Para Gramsci, la transformación de la cultura universal se debe, a que la filosofía en la práctica conduce a las personas a una concepción superior en la vida, la de “pensar” o reflexionar y no a quedarse con el “sentido común” o los que todos creen. El pensamiento o la reflexión llevada a la práctica pueden cambiar una situación que se creía instalada. La *independencia* y la *originalidad*, son las claves que destaca Gramsci para el desarrollo de una nueva cultura en incubación, las que a su vez, se desarrollan en relaciones sociales. Por ende, la cultura, en este caso, para Gramsci, es antes que todo, la conquista de una consciencia superior del ser y no se desarrolla de forma espontánea, sino que es el resultado de la experiencia histórica y sus relaciones sociales con ella. Él está hablando de “Cultura” ya que presenta la idea de “conciencia superior del ser” y, claro, su contexto, en este caso un sistema económico global. El hombre como ser espiritual no es un ente aislado, sino el creador de su historia, de su cultura y de su identidad social. De esta forma, desarrolla su espiritualidad para comprender el valor o significado de su identidad. Gramsci considera que la filosofía de la praxis es el conducto para la liberación de las clases oprimidas, a través de una nueva orientación se puede constituir una nueva cultura.

En la actualidad, el concepto de cultura también se entiende por el grado de conocimiento adquirido de una persona en el desarrollo intelectual y artístico de su vida, la sociedad lo entiende como persona “cultura”, es decir con cultura. Para comprender la cultura, es necesario dejar de entenderla como la acumulación de información o como el saber enciclopédico, ya que el conocimiento y todas las actividades en las que nos desenvolvemos son también componentes de la cultura, porque, tal como lo dice Canclini, el ser humano, no es sólo materia, también es espíritu. para él la cultura es “(...) *(más que el mundo de los libros y las bellas artes), el conjunto de procesos simbólicos a través de los cuales se comprende, reproduce y transforma la estructura social*”. (García Canclini, 1988, pág. 28).

La acumulación y censura de la información, el desarrollo de las ciencias y la tecnología de la cultura moderna, impartida en escuelas, han llevado a la sociedad a una deshumanización de la cultura, dejando de lado a la cultura popular, porque no se ha desarrollado de manera eficiente en las escuelas como parte de la esencia de los pueblos.

... *“El escaso contacto entre la escuela y la comunidad a la cual presta servicios es consecuencia de la excesiva especialización y del falseamiento de las instituciones que también se manifiestan en muchos otros aspectos de la sociedad moderna”...* (Vanden Bossche, 1969, pág.9).

En síntesis, se puede entender a la cultura como una construcción social de una determinada sociedad y comunidad o conjunto de personas, que surge a consecuencia de las diferentes actividades que implican sus costumbres, lenguaje, creencias, arte, cosmovisión, moral, producción, actividades, etc., adquiridas a través de su historia, las relaciones sociales con el entorno y la conquista de la conciencia del ser humano, que determinan la identidad cultural de una persona o comunidad. Es dinámica, por tanto es constantemente cambiante, ya que todos

quienes la integran están a su vez en constante movimiento, cambios, confluencias. Es necesario dejar en claro que no se puede estructurar o fijar una definición enciclopédica del término.

La Cultura Hegemónica

Antonio Gramsci (1985), desarrolló el concepto de “hegemonía cultural” para explicar el dominio de una clase social sobre la otra, aparentemente libre y frente a diversas culturas, es decir, desarrolló conceptualmente la “supuesta oposición” entre lo hegemónico y lo subalterno.

Se puede decir que “la idea de hegemonía” por ser un concepto intangible, es complejo de comprender, ya que cambia constantemente a través de mitos y justificaciones ideológicas, donde se impone únicamente su visión, además de ocultar y resignificar otras visiones culturales al interior de una sociedad constantemente. Lo que la cultura hegemónica impone es visto como la norma a seguir, transformándose en lo universal aceptado por la sociedad, lo que se logra a través de instituciones sociales reconocidas como por ejemplo; la familia, la religión y la escuela, ya que constituyen nuestros primeros vínculos con la sociedad, (ejemplo de ello, es su acción penetradora a nuestras vidas a través de los medios de comunicación masiva, transmitiendo un “modelo de vida a seguir”). Tal como lo menciona Escobar, refiriéndose a así a la relación entre la hegemonía y sus subordinados:

...“En cuanto la cultura dominante es hegemónica, logra que sus proyectos articulen los demás, y al menos en parte, devenga vigente para todos los sectores”... (Escobar, 2008, página 87).

La hegemonía cultural si bien se impone, finalmente termina entrecruzándose con la cultura popular, ya que se articula de una u otra forma con las demás manifestaciones dentro y fuera de esta, generando así nuevas culturas, las cuales tienen sus características propias y específicas. Para García Canclini, quien desarrolla el término de hibridez cultural en el año 1997, para referirse a estas mezclas o entrecruces de culturas en Latinoamérica, muchos sectores subalternos

o populares pretenden impugnar la cultura dominante procurando mantener la propia, generando resistencias, roces, ambivalencias los que se encuentran en constantes choques, encuentros y desencuentros.

García Canclini en 1984 realiza un trabajo titulado “*Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular*” en el cual se analizan los estudios de las teorías críticas, en los años 60, de la Escuela de Frankfurt, los que se caracterizan por explicar las etapas monopólicas del imperialismo, como transferencia mecánica del proceso cultural. Al respecto, el proceso de colonización en Latinoamérica, fue de poblamiento territorial, de explotación económica de recursos naturales y minerales (mercantilismo), de presencia militar estratégica en las zonas conquistadas, y el proceso educacional de implantar una nueva cultura sobre otra. Dichas características, dan cuenta de un tipo de colonización imperialista de transferencia cultural específica de Latinoamérica. A estos estudios de los años 60, se suman la expansión industrial y urbana en Latinoamérica, el desarrollo de los medios de comunicación, y el aumento del consumo en sectores populares. En este contexto los estudios realizados intentan explicar los alcances de la hegemonía cultural en la sociedad, reduciéndola solamente a manipulación de los dominadores, en cuanto a la tarea de la cultura hegemónica que sería “dominar” y la de la subalterna “resistir”, considerando que en ciertos casos esta funciona también al margen de ambas, lo que se puede considerar como culturas sub-alternas.

Para poder comprender este fenómeno se consideran tres supuestos a analizar por la Escuela de Frankfurt. La primera fue la “teología del poder”, en ella se analizan los medios para crear necesidades, como también los medios para someter al consumidor. La segunda, considera al consumidor como pasivo, ejecutante incapaz de distinguir entre el valor de uso y el valor de cambio y el simbólico; y por último, la tercera, donde no se reconoce la *autonomía* entre los vínculos de los consumidores, los objetos y el espacio social. En los años 70 y bajo la influencia de Gramsci, se rescata la capacidad de réplica y *autonomía* de las

clases subalternas, demostrando que los estudios realizados por la Escuela de Frankfurt, y resaltan el carácter fatalista y unilateral con deficiencias para explicar aspectos de la cultura popular.

A esta capacidad de réplica y autonomía de los sectores subalternos se suman los movimientos políticos alternativos y la esperanza de algunos intelectuales, ideologías, política y un sinfín de características que confluyen en este tipo de quehacer cultural social del país.

La hegemonía y el Estado no siempre son sólo dominación, ya que deben aceptar que los sectores populares tengan sus formas de resolver las necesidades propias, como los sindicatos, instituciones, redes sociales. Estos generalmente no calzan con los valores impuestos por el sistema instalado. Bajo esta base es que se redefine la opción de dominación/dependencia y hegemónica-consenso.

...“La hegemonía es entendida -a diferencia de la dominación, que se ejerce sobre adversarios y mediante la violencia-, como un proceso de dirección política e ideológica en el que una clase o sector logra una apropiación preferencial de las instancias de poder en alianza con otras clases, admitiendo espacios donde los grupos subalternos desarrollan prácticas independientes y no siempre "funcionales" para la reproducción del sistema”... (García Canclini, 1988, pág. 22).

Existen dos responsables al localizar la “dominación” de una cultura sobre la otra: uno es el imperialismo cultural y el otro los medios de comunicación masiva. La primera, y luego de la investigación en los años 60, proviene desde las grandes metrópolis y sus sistemas, llegando a considerarse por parte de este estudio, que América Latina aún se encuentra en etapa de expansión colonial, debido a la imposición de una cultura sobre otra. En el segundo, se considera como responsable de localizar la dominación a los análisis de la comunicación masiva

sobre el origen de las inversiones, las empresas y el mensaje en donde enfatizan la idea de “penetración” de capitales extranjeros a nuestra cultura. Pero esta posición no explica por si sola el desarrollo planetario del sistema capitalista. García Canclini nos dice:

...“No sirve para explicar el desarrollo planetario de un sistema industrial tecnológico, financiero y cultural, cuya sede no está en una sola nación, sino en una compleja red de estructuras económicas e ideológicas. Aunque sus decisiones y beneficios se concentren en la burguesía de las metrópolis, su hegemonía se realiza no tanto por la imposición de la cultura metropolitana como mediante la re significación de los conocimientos y hábitos de cada pueblo y su subordinación a un complejo sistema transnacional”... (García Canclini, 1988, pág. 25).

No existen sectores que se dediquen cien por ciento a ejercer dominación y otros que sólo la resistan, tampoco la hegemonía actúa tan impositivamente, ni unidireccional. Las clases subalternas encuentran en los servicios hegemónicos de reproducción, una utilidad para cumplir sus necesidades, y en cuanto a las relaciones son recíprocas. Ejemplos de hoy son los servicios de Internet y otros, que explican por qué la explotación que ejerce una sobre otra no es siempre el eje central de su relación. Se cree también que la cultura hegemónica condiciona las opciones de los sectores subalternos o populares, estos a su vez seleccionan, combinan, con su percepción, su memoria y su historia una forma nueva, una mezcla, una híbrida cultural.

Es a través de la tecnología y su utilización masiva que se afirma el carácter transnacional del sistema capitalista sobre una sociedad. Ejemplo de esto es la utilización de la televisión en Latinoamérica recuérdese el emblemático programa “Sábados Gigantes”, conducido por Don Francisco, grabado en Miami, transmitido

en Chile y con una amplia audiencia de latinoamericanos. A este fenómeno se suma otra cuestión no menor, como es el caso de la dependencia de los países subdesarrollados frente a las grandes metrópolis y su dificultad para definir de manera autónoma los modos de participación social de cada nación. Además se agudiza la distancia en la formación de intelectuales y su expansión educativa, también en el control externo del desarrollo, y la programación masiva y centralizada de las culturas locales. Es de suma importancia destacar que cuando el sistema capitalista no logra armar su hegemonía, trata de dominar a través de la violencia como sucedió en Latinoamérica y más específicamente lo acontecido durante las dictaduras militares latinoamericanas de la década de los años 70 y sus posteriores.

Según Freire y sus investigaciones realizadas durante el año 2008, dentro del campo hegemónico dominante se distinguen tres tipos de culturas hegemónicas, la cultura oficial estatal, la cultura erudita o ilustrada y la cultura eclesial. La cultura oficial estatal impone su función hegemónica a la sociedad civil a través de tradicionalismos, de nacionalismos, de liberalismos, de la cultura eclesial y finalmente del discurso militar, los cuales son aceptados como la norma a seguir por las personas. Es importante mencionar que en algunos casos esta cultura estatal no necesariamente coincide con la hegemónica, no siendo este el caso de Chile.

La segunda es la cultura erudita o ilustrada, la cual se nutre constantemente de la cultura internacional y está íntimamente relacionada con los sectores sociales medios-altos aristocráticos y cerrados, por esta misma razón es que la sociedad coincide con la cultura oficial. Ejemplo de esto es la cultura Universitaria, donde se observa que se conjugan la cultura estatal, erudita y eclesial. Este es específicamente el contexto de los estudiantes universitarios, teniendo en cuenta que esta vive dentro del campo de lo hegemónico, logrando discrepar y buscando espacios de consenso con sus pares tal como lo menciona Escobar: *... "Dentro del campo hegemónico, el arte erudito, como la cultura erudita, en general, mantienen espacios propios de disenso y resistencia ante la cultura estatal"...* (Escobar, 2008,

pág. 95),convirtiéndose así, al arte erudito, en un arte oficial y reconocido como válido para el Estado y en este caso para nuestra cultura.

La tercera y última cultura es la eclesial. Se sabe, que no tiene una importancia solamente instructiva sino que, a su vez, habla de una cosmovisión que la sociedad tiene, más aún cuando hablamos de un país católico como Chile. En este sentido: ... *“Pese a su relativa autonomía y especificidad, forma parte de una realidad social más amplia y se articula sobre el conjunto de prácticas sociales”*... (Giménez, 1978, página 38). Teniendo además presente que somos un país “descubierto” por los españoles bajo el alero de la Iglesia, quienes “educaron” a las culturas indígenas, (consideradas como menores). Finalmente la cultura hegemónica se nutre constantemente de la cultura Internacional y de masas considerando que: ...*“Si la cultura hegemónica local presenta sus verdades como válidas para todo el cuerpo social, la de los grandes centros de poder internacional convierten las suyas en universales”* (Escobar, 2008, pág. 15) Comprendemos entonces que la cultura hegemónica y sus formas estatales, elitistas y eclesiales se retroalimentan entre sí, dependiendo una de la otra, lo que a su vez les permite aportar a propuestas nuevas y movilizadoras.

Se muestra “la conquista” de América como desgarradora y traumática para quienes habitaban el lugar. Desde su inicio al ser “descubierto” este “nuevo continente” quedó bajo el dominio de la mirada eurocentrista, repartiéndose las tierras para obtención de riquezas a través del mercantilismo, e imponiendo sobre la comunidad una cultura, una educación, una religión y una cosmovisión radicalmente opuesta a la que en esos días se desarrollaba la vida de nuestros ancestros, siendo el mestizaje parte de la cultura actual, teniendo en cuenta, que una cultura absorbió a la otra y viceversa dependiendo del país y región. Entendemos a la “conquista” como el primer inicio de la acción de la cultura hegemónica Europea en América, ya que se impone como la única válida, dejando a los conquistados explotados y oprimidos dentro de una dinámica de autoritarismo,

capitalismo y dependencia, creando así una oposición entre cultura dominante y los subordinados.

Otro ejemplo concreto y contemporáneo de la acción cultural hegemónica impuesta, sucede en América latina a raíz de las dictaduras militares. La historia en Chile sufre un revés con el Golpe Militar, ya que, aquí se instaura un nuevo modelo económico de mercado neoliberal a través de la fuerza, cambiando la cosmovisión no sólo de un país sino del mundo. La privatización de las industrias pertenecientes al estado a precio de huevo, más la reducción de los gastos fiscales, para resolver la alta inflación, fueron las primeras medidas puestas en práctica por los “Chicago Boys” y su libro “El ladrillo” bajo los principios de Friedman, implementados e impuestos para las políticas económicas de Chile, por la dictadura de Pinochet. Este nuevo modelo económico, social y político se instaura de forma violenta a través de la dictadura, y las políticas de “Shock” y una vez instalado el sistema capitalista y bajo la “voluntad colectiva” la acción hegemónica hace lo suyo, cambiando la cosmovisión de todo un país, hasta nuestros días. Según Portantiero:

... “acción hegemónica sería aquella constelación de prácticas políticas y culturales desplegadas por una clase fundamental, a través de la cual logra articular bajo su dirección a otros grupos sociales mediante la construcción de una voluntad colectiva que, sacrificándolos parcialmente, traduce sus intereses corporativos en universales”... (Portantiero.1981, página 151).

Esta es nuestra identidad actual, la que atraviesa a toda Latinoamérica. Hasta el día de hoy seguimos siendo objeto de estudios culturales, ya que poseemos esta condición única de oprimidos. Con esto no queremos decir que “somos sólo subordinados” producto de las hibridaciones, sólo queremos aclarar que América Latina y sobre todo Chile poseen condiciones específicas de cultura, las que nos han llevado también a formas culturales únicas y por ende de teatro.

La Cultura Popular

Frente a la posición hegemónica, la cultura popular se comprende desde los sectores subalternos y sus diferentes prácticas. Para entender el concepto y su praxis antes se debe comprender de donde proviene este término, el cual, se desprende del concepto de pueblo, se asume a éste como un adjetivo que señala lo que pertenece o es relativo al pueblo.

El concepto mismo de “lo popular” y cómo se escribe ha evolucionado en el tiempo, tanto en su uso como en su forma de escribir. Antes la palabra popular, se escribía sin ninguna acepción, pero ahora se puede escribir con mayúscula y en muchas ocasiones las comillas “lo Popular”, además se debe entender desde la mirada contemporánea, lo que a su vez trae consigo la concepción de lo masivo, debido al sistema económico capitalista. La raíz de la palabra popular deriva del latín “*populus*” y es desde la antigüedad clásica que se utiliza este concepto para definir al pueblo. Uno de los ejemplos más cercanos a nuestra cultura lo podemos localizar en Roma, lugar donde el Senado recibía el nombre de “*Senatus Populusque Romanus*” (SPQR), que en nuestro lenguaje sería, el “Senado y el Pueblo Romano”, sigla que engloba la totalidad constituyente del Estado Romano, el cual es representada por los Patricios (el Senado) y los Plebeyos (el Pueblo) lo que crean un conjunto de personas de una nación, país, región o localidad que comparten un mismo espacio y se rigen bajo las mismas normas. En la república romana, Marco Tulio Cicerón definió pueblo como *“la asociación basada en el consentimiento del derecho y en la comunidad de intereses”* (año 54 a. C.). Ya desde esta época se define un concepto de pueblo y a quienes identifica.

En la actualidad, el término de pueblo, designaría y se identificaría con los sectores subalternos, como lo son los sectores marginados o clases inferiores en términos económicos de la sociedad. Tales designaciones serían: los cutes, los conventillos, las poblaciones callampas, las tomas de terreno, entre muchos otros. Es dentro de esos espacios subalternos que la cultura popular prolifera. Dentro de

las clasificaciones también se encuentran las comunidades indígenas y los sectores rurales como pertenecientes al pueblo. Es así como Ticio Escobar identifica el término de pueblo: ...*“el concepto se refiere más a un locus, un espacio cruzado por actores diferentes que a un sujeto único dotado de cualidades inherentes”...* (Escobar, 2008, pág. 9.) Entonces, se pueden reconocer en estos distintos espacios o localidades, factores o agentes de su cultura, en este caso denominada como popular, de un determinado sector, lugar donde a su vez conviven diferentes representaciones de esta misma.

El término fue usualmente utilizado luego de la Independencia en Chile para referirse a los folcloristas y las costumbres o tradiciones populares, orales y artesanales de una etnia o grupo determinado, es decir, su artesanía y variantes de la misma. Junto con el cambio de la transculturización hegemónica, término desarrollado a partir de 1940 por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, se ve cómo surge la idea de “lo popular como vanguardia”, como una cosmovisión distinta, una desconstrucción del concepto pueblo, que habrá nuevas posibilidades de empleo en diversos ámbitos.

Al cambiar la visión de lo popular, también se ve cómo cambia necesariamente el concepto de pueblo. Para Laclau, un teórico político argentino, se considera el concepto de *pueblo* como el significante *aglutinador* de la democracia moderna. Para los teóricos Hardt y Negri, el concepto de pueblo se debe entender en contraposición al de multitud, ya que al pueblo se le considera como unidad y la multitud sería una multiplicidad. Se refieren al concepto de pueblo como: ...*“Amorfo sujeto emancipatorio movido más allá del formato de la identidad y fuera del escenario del Estado y la representación política”...* (Escobar, 2008, pág. 10).

Los conceptos de “pueblo” y de “popular” tienen límites no claros y están sujetos a discursos y a prácticas muy variables, recobrando su utilidad en la actualidad en el ámbito de lo Cultural y en lo Político. Estas dos variables y aún

más, la política, son un desafío para los sectores populares, ya que no representan los intereses de los sectores populares. Entonces en lo Político, el concepto de pueblo, se presenta con proyectos dirigidos a la construcción de lo Público, de esta manera los partidos políticos articulan su posición, muchas veces usando el concepto de popular en sus lemas y con posibilidades de cruzar el concepto de identidad y ciudadanía al de pueblo. Con respecto a esto podemos destacar nombres de partidos políticos, como UP (Unidad Popular) de izquierda, que ya no existe, pero que en su momento fue el partido más popular de Chile. Se cree que los límites de los conceptos de pueblo o popular están en crisis, y uno de sus grandes problemas es la representatividad del concepto de pueblo o popular y quienes se identifican con esos mismos. En el marco del festival ENTEPOLA 2014, se realizaron plenarios de conversación llamados Populteatro. Es aquí donde Jorge Bozo expuso y dijo respecto de esta representatividad:

...“La crisis de lo popular es el problema de representación, dentro de las sociedades neoliberales, aquí hay un partido de extrema derecha la Unión Democrática Independiente, la UDI, que se llama unión democrática independiente o también el partido popular y lo hacen muy bien, y entran a los ámbitos comunitarios muy bien, pero con un enfoque, con un enfoque asistencialista, ¡nosotros le vamos a traer todo no se preocupe usted, quédese en su casa y vamos con los bonos del gobierno, pero de participación, pero de vinculación directa, de resolución directa, de la solución directa de los problemas, desde la propia gente nada”... (Véase Anexo N° 16, Ponencia N° 3).

Claramente, dentro del ámbito de la Política se ha sabido articular de manera eficiente la manipulación del concepto de lo popular. En relación a lo cultural universal, el concepto de pueblo recobra su utilidad y se deben afirmar sus diferencias y para esto se abren a la discusión de lo actual, qué sería lo popular

contemporáneo y las condiciones que deben asumir como tal y encontrar cuál sería entonces, su relación con la cultura ilustrada y la cultura de masas para su articulación. Dentro de algunas formas que se encuentran en la articulación de lo popular, dentro de la cultura de masas en Latinoamérica, podría ser un artista famoso de televisión, el cual se considera “popular” y que, además, gracias a la televisión aumenta su rentabilidad. Entonces lo popular funciona en el ámbito del “modelo” del mercado económico que la televisión muestra. En una entrevista a Bernardo Subercaseaux, se refiere así a lo que él considera hoy en día lo popular:

...“por una parte, el “Kike Morandé” es popular, pero es también cultura de masas, porque se hace con un sentido económico. Por otra parte, está la dimensión contestataria de lo popular, las organizaciones y, por otra parte, expresiones culturales de lo popular como la cueca chora, la lira popular y distintas tradiciones que funcionan hoy día. Eso es para mí lo popular hoy día”... (Véase anexos, entrevista N° 9).

Otras de esas concepciones operantes, junto con los estudios que se realizan de lo popular, se encuentran en el ámbito de lo folclórico y lo comunicacional. Esa así como García Canclini analiza los rasgos propios del paradigma de lo popular, en el cual, se aborda el concepto desde lo folclórico con sus estudios antropológicos y también desde lo masivo con sus estudios comunicacionales. Desde la mirada folclórica o antropológica, lo popular es el resultado de las tradiciones, de lo oral y lo artesanal, además de considerar que cada pueblo tiene su propia personalidad espiritual. Estos estudios son de recolección, o monografías que describen o seleccionan datos de una comunidad y su diferencia con otras, reduciendo la explicación al grupo estudiado. Con respecto a lo “folclórico” se refiere así.

...“La principal ausencia del discurso folclórico es NO interrogarse por lo que les pasa a las culturas populares cuando

la sociedad se vuelve masiva. El folclore es un intento melancólico por sustraer lo tradicional al reordenamiento industrial del mundo simbólico y fijarlo en las formas artesanales de producción y comunicación. Esta es la razón por la que los folcloristas casi nunca tienen otra política para proponer respecto de las culturas populares que su "rescate" ni encuentran mejor espacio para defenderlas que el museo"... (García Canclini, 1988. pág. 03).

Los estudios de la comunicación masiva, al contrario, revelan información importante que no consideran los folcloristas y que tiene relación directa con la información y la respectiva reproducción a través de los medios de comunicación y el control social que se ejerce a través del consumo, sin considerar entonces las tradiciones. Según la comunicación masiva, es a través de los medios electrónicos que se constituye la cultura popular contemporánea. Luego, la comunicación masiva considera que la cultura popular es el resultado de la acción hegemónica de la industria cultural. García Canclini se refiere a este punto en particular:

...“El concepto de lo popular desde la mirada de lo masivo, para los comunicólogos, lo popular no es el resultado de las tradiciones, ni de la personalidad "espiritual" de cada pueblo, ni se define por su carácter manual, artesanal, oral, en suma premoderno. Desde la comunicación masiva la cultura popular... no es resultado de las diferencias locales sino de la acción homogeneizadora de la industria cultural"... (García Canclini, pág. 4).

El término popular es famoso y su uso en la actualidad se reconoce y es ocupado por distintos áreas como: el área social, la política, la filosofía y hasta la comunicación masiva, entre otras, y como lo señala Bernardo Subercaseaux: ...“Lo popular no se puede encasillar en una campana de vidrio como algo

incontaminado”... (ibid), además del éxito del concepto y sus múltiples usos, y a quienes representan o caracterizan, como los sectores subalternos. También el término se caracteriza por la instrumentalización de la que es parte. Con respecto a este éxito, nos dice García Canclini que:

...“El éxito público de la denominación radica justamente en su capacidad de reunir a grupos tan diversos, cuya común situación de subalternidad no se deja nombrar suficientemente por lo étnico (indio), ni por el lugar en las relaciones de producción (obrero), ni por el ámbito geográfico (cultura campesina o urbana). Lo popular permite abarcar sintéticamente todas estas situaciones de subordinación y dar una identidad compartida a los grupos que coinciden en ese proyecto solidario. Por eso, el término popular se ha extendido como nombre de partidos políticos, revoluciones y movimientos sociales”... (García Canclini, 1988, pág. 01).

La hipótesis del autor es que la reproducción desigual de las sociedades genera la apropiación desigual de bienes económicos y culturales entre una clase y otra, en relación a producción y consumo, por el control que ejercen en torno a la vida y la cero participación en el producto social, y por último la apropiación de bienes. En este sentido como investigadoras al tratar de llegar a un concepto de ¿Qué es lo popular en Chile hoy? y ¿cómo se manifiesta?, nos encontramos con la problemática de la información teórica, por ser escasa, debido a la preocupación más por la praxis entre quienes trabajan en el medio. Subercaseaux nos plantea que este hecho también se relaciona con la eliminación del pensamiento crítico en las Universidades o Escuelas en Chile. Pero ¿a qué se refiere con un “pensamiento crítico”? Decidimos que utilizaremos el concepto de “critica” expuesto por César de Vicente, doctor en Filología Hispánica:

...“Crítica no es una opinión, ni un comentario, ni una valoración, ni una distinción (criterios). Es un procedimiento de objetivación de la obra, o la realización escénica, que analiza y explica históricamente (coyuntura y punto de fijación social) mediante un análisis de las sobre determinaciones (y no sólo de las determinaciones) el conjunto de razones (operador lógico que relaciona argumento, los articula y nos da un saber) que ejerce una matriz ideológica inconsciente (lo hace pero no lo sabe) y sus contradicciones para producir un sentido. La obra, según esta posición, no podría ser más que esa. Para ello tiene en cuenta la estructura, la temática (lo dicho y lo no dicho), la forma, que es el contenido ideológico solidificado. También el campo artístico en el que se inserta: la posición en el campo (vanguardia o no), la ruptura de normas y principios de construcción, los aparatos de legitimación, etc. Se trata de un discurso materialista por lo que no concibe a priori sino que construye a partir de los hechos y de su puesta en cuestión”...
(Véase Anexos, Seminario N°1).

. Se tiene en cuenta, la mirada de los sectores sub-alternos o subordinados, la historia de aquellos que nadie mira y muchas veces es estudiada como objeto de museo. Pero será de parte de los historiadores que surge otra mirada. A esta esfera se refiere el historiador Carlo Ginzburg 1976-1982, al proponer su investigación conocida como el caso Menocchio, en su libro “El queso y los gusanos”. La investigación propone un cambio considerado como microhistoria y finalmente habla de la mirada de quienes construyeron las grandes pirámides de Egipto, Roma y muchas otras civilizaciones, las cuales, al revisar su historia, mencionan a grandes pensadores y héroes nacionales, quienes claramente conformaban parte de la hegemonía cultural y no desde quienes trabajaron para sus construcciones y finalmente “hacer” historia y contar historia desde quienes lo hicieron. A este caso en específico se refiere la doctora de letras de la Universidad de Buenos Aires, Ana María Zubieta:

...“el caso Menoccio “el queso y los gusanos” de Carlos Ginsburg (1976-1982), es el intento de proponer una investigación sobre un caso, iluminar lo que la historia (historia de gestas y reyes) calló, focalizar los anónimos; una historia que dé cuenta de los albañiles que construyen techos como proponía Bertolt Brecht, o de los acarreadores de piedras que levantaban las pirámides de Egipto, como señalaba Enzensberger. De algún modo coincide con el propósito de Burke, pero al tratar un caso puede desarrollar herramientas y categorías de análisis que trascienden los límites de la clasificación y enumeración descriptiva que surge de la mirada histórica”... (Zubieta, 2000, pág. 42).

Este ejemplo trae a nuestra memoria otros numerosos ejemplos, como el de Pablo Neruda, que en las “Alturas de Machu Picchu” buscó precisamente eso: hablar de los trabajadores ignorados que irguieron la ciudad perdida. Este poema forma actualmente parte del “Canto General” de Chile, publicado, según se dice, por primera vez en el año 1950, en Ciudad de México; pero que apareció en forma separada en Chile, en el año 1948.

¿Será posible que Neruda, encontrara el germen de la idea en otra obra de teatro, o quizás en la interpretación de un personaje? Un ejemplo sería el que se presenta en Argentina, con “Catalinas Sur”, en su obra “El Fulgor Argentino Club Social y Deportivo”, en el cual se representan cien años de historia nacional de Argentina, -desde 1930 hasta 2030- en que se muestra principalmente los problemas de la clase media, pero reflejada en un club de baile de barrio. En Chile, mencionaremos, entonces el espacio se vuelve revelador. Como intérpretes reflexionamos sobre las prácticas culturales propias de nuestra cultura, y para seguir la huella de esta investigación decidimos mirar hacia nuestros países vecinos y sus culturas e influencias.

Capítulo II: Teatro Popular Latinoamericano



Ilustración 2. Museo al aire libre. Mural, autor "La mano-Mixart", Departamental, Santiago de Chile.

Contexto Histórico y sus influencias

Para entregar un punto de vista sobre lo que atraviesa al teatro latinoamericano en la actualidad, es necesario comenzar a ejemplificar y entender el teatro latinoamericano desde las sociedades originarias que habitaban antes de la llegada de “los conquistadores”. Dichas sociedades eran muy diversas y organizadas, algunas más avanzadas que otras, pero todas con su propia cosmovisión y adelantos como las investigaciones astronómicas de los mayas, quienes llegaron a conocer de manera perfecta la rotación de los planetas, del Sol y de la Luna, con el manejo de las técnicas del telar. Estas civilizaciones tenían sus propias celebraciones, sus ceremonias, sus rituales con representaciones teatrales que forma parte de su cultura para sociabilizar y educar, en las que usaban máscaras, maquillaje, decoraciones, cantos, música y bailes. Patricia Henríquez Puentes en el año 2007, en la Revista Chilena de Literatura, de la Universidad de Concepción, hace un estudio que forma parte de una investigación más amplia, donde indaga sobre teatro y performances prehispánicos, en tanto sustratos constitutivos de las retóricas corporales latinoamericanas. Se enfoca en *“El Rabinal Achi o Danza del Tun”*, una representación de las prácticas más importantes del rito del sacrificio del animal humano, en el marco de las fiestas religiosas mesoamericanas y que gracias a su conservación de manera clandestina, porque se censuró y prohibió por la corona española, se extiende hasta nuestros días, siendo expresión de la resistencia de una comunidad, que desapareció. Al respecto se refiere Henríquez Puentes:

...“Este rito, en tanto práctica regida por pautas precisas, acumuladas durante siglos, suponía una experiencia extracorporal alcanzada a través de estados de intensa concentración y de alteración de la conciencia. La integración armónica de danza, música y poesía, en tanto vía de acceso al conocimiento y de religación con la divinidad, provocaba el desprendimiento sensorial necesario para el estado de trance de los participantes del rito, actuantes y espectadores, es decir, para que éstos accedieran a

diferentes espacios psíquicos, en los que la realidad exterior y los sueños conformaban un nuevo espacio y el presente, el pasado y el futuro resultaban intercambiables. Este estado aguzado de percepción era intensificado por el sonido hipnótico del tun, del gran tambor sagrado, instrumento unificador de las voces, asociado a la emisión del sonido primordial del universo”...(Henríquez Puentes, 2007 pág. 105).

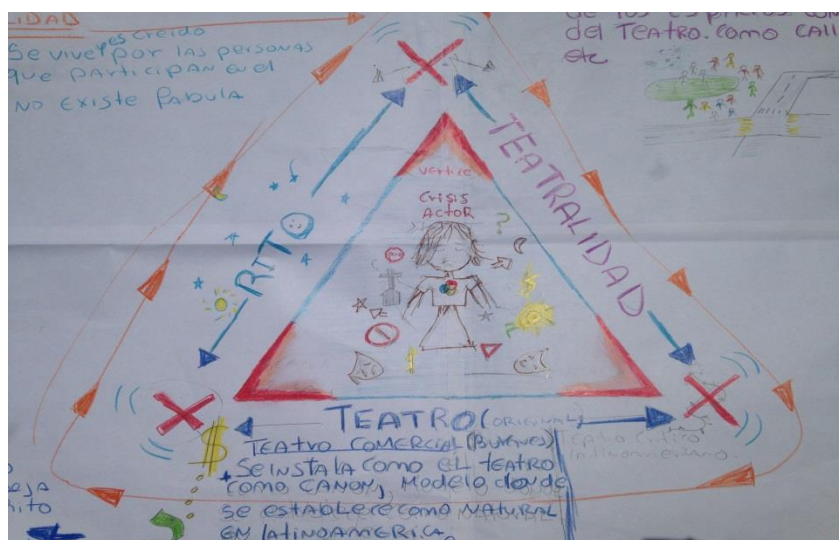
La obra fue prohibida por la monarquía española, desde 1625 hasta 1856, con más de doscientos años de censura y prohibición, siendo representada durante todo este tiempo en la clandestinidad, lo que ayudó a que se mantuviera aún con vida. En la actualidad, constituye una *“Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad” reconocida por la UNESCO en el año 2005. (Ídem)*

Este es solo un ejemplo, con respecto a la cosmovisión que tienen las culturas originarias que aún resisten, gracias a nuestros antepasados. Toda esta cultura ancestral fue eliminada por un proceso de hegemonía cultural de intervención en Latinoamérica, con un carácter político, instalando sus propios elementos, y códigos culturales. En el caso de la conquista de nuestro continente, se eliminaron, se remplazaron y mezclaron rasgos de otra cultura distinta a la originaria. Dicho proceso de hegemonía fue matando, prohibiendo y sometiendo a las sociedades o pueblos originarios a esta nueva cultura, además de la mezcla inevitable, como el mestizaje, lo que trae consigo, un sincretismo cultural y que se refiere al proceso de transculturación y mestizaje entre distintas culturas.

De esta manera nos encontramos con el teatro que domina en Latinoamérica es esencialmente europeo, burgués, o teatro comercial, olvidando el teatro original que pertenece a nuestros antepasados, en el caso de Latinoamérica. El teatro que conocemos, viene de toda nuestra hegemonía cultural impuesta en la conquista, haciendo del teatro europeo un canon, un modelo, y que se establece como ideología natural en Latinoamérica, el teatro clásico, es un teatro de y para la burguesía. Cuando este teatro se instala en Latinoamérica, se instala hasta

nuestros días, es lo que se enseña y aprendemos del teatro en la actualidad, instalando además, la problemática en el sujeto, en este caso en el actor.

El rito forma parte del teatro en Latinoamérica desde sus orígenes, entonces se debe entender las características que lo reconocen y como se representa en la actualidad. Una interpretación, que nos muestra el teatro en Latinoamérica la realiza Cesar de Vicente, de la Universidad Autónoma de Madrid, quien realizó un seminario de Teatro Critico Latinoamericano, en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, los días 17, 18 y 19 de noviembre del 2014, donde el objetivo fue difundir conceptos básicos. El primer grupo de problema identifica y plantea una iconografía triangular, donde se define específicamente al teatro latinoamericano en tres ejes: el Teatro en la base, el Rito y la Teatralidad, a un costado, y en cual convergen estos tres términos en sus vértices, pero no en su totalidad.



**Ilustración 3. Triangulo contextual sobre el teatro Latinoamericano.
Susan Soto**

El teatro en su base, es fundamentalmente europeo, El esquema muestra tres ejes en una relación difusa para Latinoamérica, primero es el teatro hegemónico, aparece dependiente de las normas del discurso hegemónico, en este caso en Europa, el cual se traspasa como una forma de teatro que se convierte en el teatro universal reconocidos por todos, pero para que ocurra se deben,

desactivan los otros elementos que funcionaban como el rito y las teatralidades de las sociedades o pueblos originarios, entonces para desarticular lo que existía en cuanto a teatralidad y articular un teatro }+nuevo, deben *instalar la problemática, el objeto y la metodología del teatro burgués*, y queda hasta nuestros días, donde queda fuera de juego, los otros elementos que existían como el Ritual, que está dentro de los ejes del teatro latinoamericano, esto entra en otra discusión por los antropólogos, en el que se cuestionan si ¿el rito es o no es teatro? Una de las características de la ritualidad, es que no existe fábula, como se ha instalado actualmente por el teatro clásico, por tanto es vivido y creído por las personas que participan en él, esto da cuenta del teatro pasado por el ritual. En el caso de la cultura mapuche o en las culturas mesoamericanas, el teatro pasa por el ritual, y es llevado a la teatralidad, con una estructura de teatro burgués, donde se consideran lo que se había eliminado, como el Rito. Con respecto a esto, existe una apropiación de las teatralidades, por parte de la hegemonía, donde se potencia y se muestran sus cualidades, además de reconocer las identidades indígenas y sus creencias, entonces, el teatro mapuche es asimilado como museo.

Cuadro explicativo del teatro latinoamericano con sus tres ejes, Rito, Teatro y Teatralidad, antes de la conquista y después de ella, con sus excepciones.

Teatro latinoamericano.			
Teatro Latinoamericano.	Antes de la Conquista.	Después de la Conquista	Excepciones, o coyunturas.
Rito	Ceremonias religiosas, El Rito es parte fundamental de las culturas originarias. Experiencia verdadera (se vive, se siente)	Se elimina el Rito como forma de cultura.	Ejemplos: el teatro mapuche pasa por el Rito, pero no es Rito. La danza del tun. Representación del Rito.
Teatro	El teatro es un elemento del Rito. Rol educativo y social.	Se establece un Nuevo Teatro. Crea la ilusión de la escena para ser creíble. Incorpora la problemática, el objetivo y la metodología. Elimina los otros dos elementos.	Teatro del Oprimido Teatro Comunitario. Rol educativo y social. Se establece como coyuntura, rompe lo establecido.
Teatralidad	La teatralidad es un Elemento del Rito. Con espacios y resultados no convencionales al teatro clásico. Las personas participan de la experiencia, la viven de manera autónoma Territorialización. Autonomía del arte.	Quedan eliminadas las teatralidades, al desaparecer el Rito. Aparece el espectador, se establece una distancia entre la vivencia. Proceso de separación de la autonomía del arte.	Reaparece este elemento como característica del Teatro Latinoamericano. Teatro del oprimido, de Boal. Por estar en calles, galpones, plazas, etc.

A partir de esas diferencias entre el teatro y el rito se pueden generar las teatralidades, las que se conciben como políticas, estas teatralidades son el abandono de los espacios convencionales del teatro burgués, en el cual se pueden representar, en distintos lugares, como una casa, en la calle, en las plazas etc. no se reconoce espacio fijo. El hecho es que, los que realizan estas teatralidades ocupan las técnicas del teatro burgués solamente para problematizar la escena, para luego incorporar y utilizar elementos del ritual que estaban olvidados y entran en el marco teatral, pero sin las normas que lo ciegan. Existe una vinculación, donde se incorporan en las escenas convencionales elementos de la teatralidad, en el que existen dispositivos sonoros u otros, que son pensados para que funciones como intervención. Una diferencia entre el teatro burgués y la teatralidad es que los mecanismos discursivos que utilizan el teatro oficial es crear la ilusión de la escena para que sea creíble espectáculo, el espectador no participa de la escena y la comprende como tal. En la teatralidad los espectadores participan, pero lo hacen de manera autónoma, no saben que participan anónimamente, actúan a estímulos pero no saben dónde empieza o termina el teatro, o no saben qué elementos pertenecen al teatro o los dispositivos, esto también se puede entender como concepto de territorialización. Víctor Soto nos cuenta su visión de donde se gesta el teatro que actualmente existe y cómo el corre los límites del nacimiento del teatro, y nos habla de los orígenes de la humanidad, donde los que participan a través de los ritos teatrales enseñan y educan su cultura a la comunidad, una mirada y una opinión personal de un actor, se refiere y dice así en la entrevista anexada

...“el espectáculo, el compartir, el solidarizar la ofrenda, para mí el teatro parte ahí, y no parte en Grecia. En Grecia se le da una forma, asistimos a la formalidad de lo teatral, la estructura, con los escenario con efectos etc., y a partir de eso, se genera una nueva visión de lo teatral, que nos marca hasta hoy día, digamos, pero el teatro para mí entonces parte allá, en ese momento y cuando yo corro estos límites, para mí, me cambia la óptica de ver lo teatral, porque yo incorporó los ritos, incorporo todos los hechos

no oficiales de los cuales está construida la humanidad entonces este fenómeno de origen para mí, es muy claro, porque yo lo trasladó en el tiempo lo que es hoy día a comunidad”...(Véase Anexos Entrevista N° 11).

Félix Guatari, filósofo francés, (1996), establece el término de Territorialización, que procede de la Historia del Arte. Este proceso se inicia cuando el ritual que se vive con plenitud en sus participantes, se vive como un hecho único, el ritual lo viven como parte de su vida, ya que el ritual constituye parte de sus creencias y formas de vivir, y da autonomía al arte entonces, cuando aparece lo estético del teatro comercial, se establece una distancia entre las vivencias personales que experimentan los participantes del teatro, separando el proceso de autonomía del arte, esto separa las vivencias personales con experiencias estéticas, estas proceden de la ideología burguesa que se basa en el “sujeto libre” y su proyección en el escenario, en la intimidad de sus ideas, de sus sentimientos, emociones y problemas personales, que además se confunden con lo humano y con la posición del individuo en la comunidad, en lo social, y las problemáticas, donde se abre una vía relevante, que es el teatro social.

La fuerza matriz productora de gran parte del teatro latinoamericano, y la autonomía del teatro, establece principios y normas estéticas, entonces se abre un campo artístico y se establece un objeto de representación del “sujeto libre” en su intimidad, entonces todo lo que no está establecido dentro de los principios del teatro o el campo, es sacado, y no es reconocido, por tanto no es legitimado luego, además de establecer criterios y profundidades. Ejemplos: si una obra de teatro llega al centro del alma y si además resuelve los principios estéticos, es legitimada, por lo que se establece como canon o modelo permitido. Existen agentes que logran entrar o irrumpir al campo de lo permitido, para cambiar o modificar este mismo, se reconoce como las Vanguardias, las que deben contar con mucha fuerza para lograrlo y cuando esto se produce, se demuestra que el campo se puede modificar, entonces en el campo de lo hegemónico o del teatro burgués que son los que dominan, tienen que volver a articular nuevos elementos para dominar. Los

agentes teatrales que entran en el campo, como el teatro político, o el teatro comunitario, generalmente lo hacen de la mano con los conflictos o movimientos sociales, la hegemonía cultural como no puede prohibir que existan, los re asimila, igual que el ritual, y como logra esta re asimilación. Ejemplo, de esto sucede en el teatro político de Brecht, donde lo que se pone de manifiesto es la relación de dominio de una clase sobre otra, entonces como la idea es no mostrar esa dominación, el campo hegemónico hace pobre el teatro político, ya que le quita el análisis además de imitarlo (en cuanto a las técnicas) por tanto lo desfonda, dejándolo sin análisis, sin crítica.

El teatro crítico en Latinoamérica, ocupa un pequeño espacio, en la repartición de la torta, la mayor parte se la lleva el teatro burgués o comercial, este teatro solamente nos dice del valor del público y de las obras, donde lo que importa son la categoría y el triunfo económico, el teatro comercial anula todo los demás elementos teatrales, como el teatro crítico de Latinoamérica. Teatro crítico es el que entra en juego mostrando problemáticas sociales

Néstor García Canclini, 1997, en el marco de estudios sobre las culturas contemporáneas, elabora una nueva noción del termino de hibridez, para desarrollar un concepto social, ya que encuentra en este término una mayor capacidad para abarcar las distintas y diversas mezclas interculturales que existen, a diferencia del termino Mestizaje, limitado a la raza, o el Sincretismo como formulas religiosas o movimientos tradicionales. Este término de La hibridación da cuenta del entrelazamiento entre lo tradicional y lo moderno, entre lo culto, lo popular y lo masivo; ya que todos estos se mezclan y se potencian entre sí. García Canclini sintetiza La hibridación en cuatro conceptos, que serían: *emancipación*, *expansión*, *renovación*, y *democratización*. La emancipación moderna, se debe a la secularización (paso de algo o alguien de una esfera religiosa a una civil o no-teológica) de los campos culturales, más la autorregulación de las prácticas artísticas y políticas, a esto se suma el individualismo de las personas y la racionalización de la vida social, a esta mezcla se refiere García Canclini así:

...“todo esto se ha considerado resorte de la emancipación moderna, conviven en América Latina con fundamentalismos religiosos y étnicos, con alfabetismos y arreglos arcaicos de poder”... (García Canclini, 1997. pág. 111).

Además, se suma a esta Emancipación que identifica el autor, la Expansión y la Renovación Social y Cultural, que se manifiesta en el desarrollo industrial de las capitales, en el crecimiento en la educación, en la dinámica permanente artística, y la adaptación a las innovaciones tecnológica y sociales, se refiere el autor a los impulsos de renovación:

...“pero estos impulsos renovadores no suprimen las tradiciones locales, a veces las acompañan, y otras entran en conflicto con ellas, aunque sin destruirlas. También en las metrópolis se observan mezclas multiculturales, pero una característica que llama la atención de América Latina es que la **heterogeneidad es multitemporal**. La industria no elimina la artesanía, la democratización no suprime en forma evolucionista los hábitos autoritarios, ni la cultura escrita las formas antiguas de comunicación oral. En algunos casos la persistencia de pensamientos antiguos puede verse como el resultado de desigual acceso a la modernidad. Pero otras veces estas hibridaciones persisten porque son fecundas... han engendrado matrimonios felices entre la iconografía precolombina y la geometría contemporánea, entre lo cultural visual y musical de élites, la popular permisiva y las industrias comunicacionales”... (García Canclini, 1997. pág., 111, 112.)

En Latinoamérica se han articulado proyectos intelectuales de modernización con una ineficiente modernización socioeconómica. También, por parte de los sectores populares, existe una hibridación por integrar lo moderno deseado, manteniendo lo tradicional, que se resiste a desaparecer. El término

hibridación no adquiere sentido por sí solo, es un concepto que contiene más conceptos. El autor destaca los siguientes: Modernidad, Modernización, Modernismo, Diferencias, Desigualdad, Heterogeneidad Multitemporal, y Reconversión, todos ellos se contienen en el concepto de hibridación. Con respecto a la última, la hibridación sociocultural no siempre es la mezcla de un proceso y otro con nuevas prácticas y nuevas estructuras, también puede suceder de manera improvisada, como son los procesos migratorios, turísticos, el intercambio económico o de comunicación o los intentos por reconvertir un patrimonio.

Los procesos de hibridación interesan tanto a los procesos hegemónicos como a lo popular, para apropiarse de los beneficios de la Modernidad. Muchas de las políticas económicas, sociales y culturales que existen, perjudican a los sectores subalternos, pero es necesario para ellos incorporar de un modo atípico lo moderno, como estrategias de sobrevivencia.

...“Pero en rigor, en este tiempo de globalización todos vivimos en fronteras donde se cruzan estrategias diversificadas. Así actúan los grupos que concentran el poder y su relación con los subalternos considerando hasta cierto punto su diversidad y sus demandas. En el debate internacional ha pasado el tiempo de las oposiciones extremas, del binarismo y de las conspiraciones manipuladoras en una sola dirección”... (García, Canclini. 1997 pág. 113).

Los trabajos de teatro crítico que se realizan en Latinoamérica, responden a un contexto de urgencia social a movimientos sociales o de política, como es el caso de Argentina, Colombia, Chile, Brasil entre otros. Y cuando la sociedad se cuestiona la cultura, entra en un discurso científico, un discurso de objetivación de la cultura. Entendiendo por cultura, según César de Vicente: *“proceso social de producción y reproducción de la vida y distribución de esa sociedad” (Anexo N°17).*

La cultura de una sociedad o de una persona está afectada por las ideologías, aquellas cosas que producen sentido como el ritual, la naturaleza, etc. Y que entran en conflicto con la moral, donde se establecen códigos de valores, lo bueno y lo malo, como las tradiciones que entran directo a nuestra vida desde que nacemos, y también es afectada por la ciencia. Estas tres dimensiones, la ideología, la moral y la ciencia, forman parte de una cultura de una sociedad o persona. Pero estos tres inductores entran en conflictos permanentes, y aquí aparece la teoría del Punto de Fijación Provisional de la sociedad, de Ernesto Laclau, teórico político argentino. El Punto de Fijación es el lugar donde confluyen los otros elementos que son parte de la cultura, como la Moral, La Ideología, y la Ciencia. Este punto está en constante movimiento, pudiendo primar uno más que otro en un momento específico en la historia cultural.

Dentro del “Seminario de Teatro Critico Latinoamericano”, expuesto por César de Vicente, se explica el problema de la historiografía, donde se grafican momentos falsos que nunca se pueden fijar, salvo en momentos específicos, concretos, ya que este punto está constantemente cambiando. El discurso científico de la objetivación de la cultura cambia cuando las sociedades y la cultura cambian. Se compone de procesos de producción y de fenómenos.

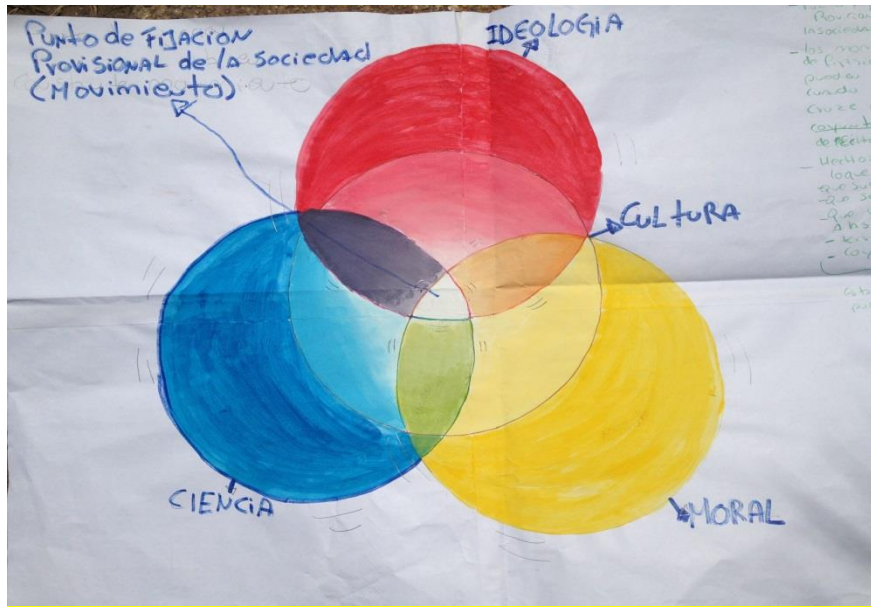


Ilustración 4. Ilustración hecha con la información de Cesar de Vicente e ilustrado a colores por Susan Soto.

En el caso del teatro crítico lo que se quiere mostrar, no es el punto fijo, sino el punto de movimiento, que se establece entre la ciencia, la ideología y la moral que entra en contradicción en ese momento. El teatro crítico no pone en escena solo los hechos, también pone en escena los sucesos que produjeron esos hechos, la idea es encontrar lo que el texto no ha dicho explícitamente pero si implícitamente. La crítica va en contra del sentido común, el sentido común es lo que todos creen.

Las ideologías, sentidos y forma de producir arte, la similitud en cuanto a ética, forman la estructura teatral que procede de la burguesía en toda Latinoamérica. Esta forma de estructura del teatro latinoamericano se rompe o fisura con la creación de la Pedagogía del Oprimido desarrollada por Freire y que es llevada a escena por Augusto Boal en el Teatro del Oprimido, mostrando un desarrollo exclusivamente latinoamericano. El Teatro del Oprimido, rompe la relación entre espectador y actor, en un diálogo común educativo, rescatando las relaciones recíprocas de colaboración, de pedagogía, y de aprendizaje que se habían perdido, en cuanto al sentido originario de nuestro teatro en Latinoamérica.

Debido al caso especial latinoamericano de opresión, es natural que dentro de sus influencias encontremos muchas de sus prácticas. Una de estas es el teatro crítico latinoamericano que por ser una rama extensa de la cultura popular latinoamericana creemos es necesario abordarlo como concepto, para lograr entender la discusión a nivel intelectual en nuestro país, dejando de lado sus representaciones prácticas en los medios comunitarios por exceder a nuestra investigación en cuanto a su marco teórico, teniendo en claro que la “crítica” pasa a ser parte fundamental como discusión y observable en los trabajos de manera transversal, oculta o resinificada.

Entonces, dentro de esta escena de nuestro teatro en Latinoamérica surgen de manera exclusiva las coyunturas, las que suceden por un conjunto de situaciones o circunstancias sociales importantes e irrumpen para cambiar la mirada de lo establecido, ya que intervienen en la resolución de estas. Ellas se hacen patentes en el teatro latinoamericano por nuestra historia, por los movimientos sociales, por las dictaduras, etc. Surgiendo como respuesta y crítica a las problemáticas sociales de Latinoamérica. En este sentido, destacaremos solo a algunos países de Latinoamérica como Argentina, Brasil, Bolivia, Colombia, Perú, y Venezuela. (México excede nuestro trabajo de investigación).

Ejemplos de América del Sur

(Argentina, Brasil, Colombia, Bolivia, Perú, Venezuela).

En Argentina, existe mucho teatro de carácter popular antes de dictadura, y después de ella. Durante la dictadura militar (1976) se suprimió cualquier tipo de reuniones y manifestaciones sociales incluido el teatro, repitiendo el ejemplo de la dictadura de nuestro país, para instaurar un sistema económico a costa de vidas humanas. Ya terminando la dictadura y con grandes necesidades sociales, surge un teatro comunitario en los barrios de la Boca. Destacaremos un ejemplo que hasta ahora es importante y relevante para el teatro comunitario argentino y que nace como respuesta a la dictadura, tal es el caso de Catalinas Sur, que surge en los barrios de la Boca de Buenos Aires.



Ilustración 5. www.catalinasur.com.ar

En el mes de marzo de 1983 se hizo el Primer Encuentro de Teatro Comunitario, para revalorar y volver a ocupar los espacios públicos que estaban prohibidos, como las plazas, los parques,

centros sociales, sindicatos, y cualquier tipo de lugar para reuniones sociales. La necesidad de articularse como vecinos para poder decir y hablar de sus propias problemáticas, que en dictadura se resumían en la violación a los derechos humanos. Se hacía necesaria y urgente, por tanto, para los *vecinos* (así se nombran) unirse en torno a un objetivo, ocupando al teatro como herramienta para conformar una red social. La idea fue organizada por la mutual de padres de la escuela Número 8 “Carlos DellaPenna” y los vecinos del lugar, que también eran apoderados de la escuela. Así crearon un proyecto de teatro para los vecinos y con los vecinos del barrio de forma colectiva. Este proyecto comunitario cuenta con un

director, Adhemar Bianchi, actor uruguayo, quien se formó en su país natal en la Escuela de Arte Dramático Margarita Xingú y en el teatro Circular de Montevideo, y fue escenógrafo, actor, asistente de dirección, director y profesor en el grupo 65 y en el Teatro Circula se produjo como objetivo la organización del evento. Su participación en los montajes fue guía o facilitador para los actores (vecinos); también lo hace en la dramaturgia final de la creación colectiva, usada como metodología para la realización del montaje.

El grupo de teatro Catalinas Sur, trabaja con diversas manifestaciones artísticas que conforman la identidad del barrio, como las corrientes inmigratorias europeas de principio de siglo, su historia cultural, las dictaduras, etc. Son espectáculos que combinan una alta calidad artística y profesional con la profundidad de los temas sociales y comunitarios, produciendo la comunicación, la participación y la transformación social. Entienden el teatro como un teatro de la comunidad y para la comunidad. Usan un lenguaje directo y comprensible para todos, el teatro es una forma de comunicación y también de resistencia, están convencidos de que la utopía es posible y trabajan todos los días para hacerla realidad.

“Una compañera nos habló del padre de dos alumnas de la escuela, un director uruguayo que quería hacer teatro... ¡pero en las plazas! Escuchamos a Adhemar Bianchi (a la sazón "el director uruguayo que quería hacer teatro en las plazas") y temerosos... aceptamos. Veníamos de sufrir la dictadura más sangrienta... no estábamos acostumbrados a utilizar las plazas... Además... todos teníamos nuestra profesión o trabajos... "En la plaza???!", dijo Luis, ingeniero en computación y funcionario en Naciones Unidas... "En la plaza...???!!" preguntamos todos... de alguna manera incrédulos... E hicimos teatro en la Plaza Malvinas.(www.catalinasur.com.ar)

De esta manera se da inicio a las "fiestas teatrales", con vecinos del barrio, unidos por los mismos problemas y alegrías cotidianas, que encontraron en el teatro un modo de comunicación con otros vecinos, una actividad comunitaria, colectiva.

Una de las piezas más reconocidas, que ha recorrido diversos países y por el cual le vale el reconocimiento internacional en virtud de su calidad en todo ámbito es "*El Fulgor Argentino Club Social y Deportivo*", en el cual se representan cien años de historia nacional de Argentina, desde 1930 hasta 2030, la cual es vista a través de las veladas bailables de un club de barrio, y se muestran los avatares de la historia de Argentina reflejada en un club de baile de barrio y principalmente los problemas de la clase media. El espacio se vuelve revelador:

...“Nos fue haciendo felices ver, con sorpresa, que los "pequeños pedacitos de arte" de cada uno de nosotros se entrelazaban, se potenciaban y se convertían en un poderoso resultado de comunicación y entusiasmo... Nos fue haciendo felices "construir" con nuestro esfuerzo... Ver que otros vecinos... que empezaron a reunirse en la plaza, a nuestro alrededor, mate de por medio... también se "animaban" (¿por qué no?) y se unían a la "fiesta popular", y que nuestros hijos se entusiasmaban y participaban... Ahora somos 300... las cosas cambiaron... crecimos... tenemos un teatro... viajamos... pero algo no cambia: seguimos siendo vecinos trabajando para convertir en realidad las utopías en las que creemos"... (idem).

El documento de La Red Nacional de Teatro Comunitario de Argentina dice que: *“voluntad comunitaria de reunirse, organizarse y comunicarse, parte de la idea de que el arte es una práctica que genera transformación social y tiene, como fundamento de su hacer, la convicción de que toda persona es esencialmente creativa y que sólo hay que crear el marco y dar la oportunidad para que este aspecto se desarrolle. Una de las facultades más mutiladas en el hombre es su*



capacidad creadora y el permitir desarrollarla es un auténtico cambio personal, que genera

modificaciones en la comunidad a la cual éste pertenece en:

www.teatrocomunitario.com.ar

Ilustración 6. www.catalinasur.com.ar

En Colombia, durante la segunda mitad del siglo XX, surgen hechos fundamentales de la historia del teatro colombiano, se produjeron fenómenos sociales y culturales, con repercusiones en las artes escénicas, favoreciendo al desarrollo de un movimiento teatral y gremial de todo un país. Por una parte, está la tragedia de la violencia que cobra muchas víctimas entre 1948 hasta 1958. Por otra parte este periodo de violencia se enmarca en las contradicciones políticas, ideológicas y económicas, por tanto, en este contexto histórico de Colombia, el teatro cobra un rol fundamental, porque se ponen en escena episodios históricos de violencia que los favorece ya que chocan con las políticas gubernamentales.

Todos los aspectos fundamentales de su historia con metodologías de creación colectiva, toman fuerza con el grupo de Teatro Experimental de Cali, TEC, que fue creado en 1955, en la Escuela Departamental de Teatro de Cali, en Colombia, bajo la dirección de Enrique Buenaventura. Esta experiencia, que aún

permanece, no solo sobrepasa los límites de su país, sino del continente latinoamericano, con su metodología y finalidad. Gracias al método de Creación Colectiva, (método extraído desde la improvisación de la comedia del arte) que es utilizada como herramienta fundamental para la dramaturgia del actor. Esto ha hecho de Cali y del TEC un polo de atracción permanente del teatro. Se destaca también el Teatro de la Candelaria, dirigido por Santiago García, el cual se fundó en 1966 por un grupo de artistas e intelectuales independientes provenientes del naciente teatro experimental y el movimiento cultural.

El rol de los directores no es otro que el de crear las condiciones propicias a esa creación, en condiciones objetivas, metodológicas y subjetivas, es decir estimulantes e incitadoras para el actor, además, de estar atento a la totalidad, a la organicidad de la estructura, la cual escapa al actor por razón de su inmersión en el proceso de creación.

El movimiento teatral y gremial que surge en Colombia, toma una gran fuerza en sus participantes, por tal sentido es que terminan agrupándose y conformando la Corporación Colombiana de Teatro. (C.C.T.), la cual se funda en 1968, en un encuentro de trabajadores del arte y la cultura en Bogotá. Tal importancia tuvieron estos encuentros con distintas agrupaciones de teatro que en sus mejores momentos llegó a reunir a más de 450 grupos teatrales de todas índoles, ya sea profesionales, aficionados, campesinos, estudiantes universitarios, obreros, vecinales, etc, con un fin único que era compartir, relacionarse e intercambiar experiencias de vidas y teatrales, y decir con el teatro lo que fuera necesario para su reivindicación.

Santiago García dice: ...*“La cualidad de un artista de verdad es la de inventar sus propias obra de arte, a partir de una reinterpretación de la realidad, cotidianidad, y los conflictos en ellas presentes”...* (A. Redondo, año 2008, pág. 90).



Ilustración 7. “Guadalupe años cincuenta” Teatro La Candelaria.

Como es de esperar, toda esta influencia popular de teatro llega a América Latina depurado y ajustado a las necesidades de las personas, pero conservando el rol como una necesidad social y manteniendo los mismos nombres, como es el caso del TNP de Perú, el TNP de Bolivia, el de México, las experiencias de teatro popular de Chile, Ecuador, Brasil con Augusto Boal, el teatro de barrio de Venezuela, Colombia con su Creación Colectiva, y Argentina. El TNP de Francia ha servido de ejemplo a estos países y muchos otros, provocando un cambio de conciencia donde el teatro es del pueblo y para el pueblo, sin importar la clase social, además se concibe el teatro como herramienta para la educación y la culturización del pueblo.

En **Bolivia**, entre 1943 – 1952, hay una primera etapa del teatro, que es denominado “teatro de protesta social”. Esta primera etapa fue muy exitosa y atrajo a mucha gente a la escena popular con temas como lo eran la prostitución, el alcoholismo, la delincuencia y otros muy recurrentes como, la pertenencia a una escala o casta social diferente, ya sea por origen indígena, de mestizaje o económico. Se destaca aquí a Raúl Salmon, quien fuera uno de los directores de teatro más importante hasta los años 90, (introdujo los radio-teatro, y también llevo el teatro a la televisión). Después de este periodo, el movimiento teatral profundiza en contenidos y se amplía en expresividad, hay un intento por centrarse en lo nacional. En 1963 surge el Teatro Nacional Popular de Bolivia, cuyos principios son “los ideales de progreso y las ansias del pueblo por una vida mejor”.

En **Perú**, el Instituto Nacional de Cultura creado en 1972, antiguamente llamados Casa de la Cultura, es quien patrocina al nuevo y oficial Teatro Nacional Popular de Perú. Esto sucede en un contexto sociopolítico especial del Perú, donde el gobierno que imperaba era un Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, llegando al poder Juan Velasco Alvarado con un golpe de estado, siendo un gobierno de tendencia socialista, antiimperialista, revolucionario, no comunista, no capitalista y humanista. Las novedosas medidas en el campo cultural siempre fueron audaces, pero como es de esperar, se mantuvieron bajo el alero del gobierno, lo cual generó un paternalismo que fue difícil de eludir.

La creación del TNP de Perú con la dirección de Alonso Alegría, es innovadora y revolucionaria y se inscribe dentro de una línea de alto rigor estético y al alcance de todos. Para ello se desarrollaron dos líneas teatrales, una es de obras clásicas y otra de corte más moderno; además, el grupo del TNP peruano se preocupaba de difundir y experimentar con nuevas obras creadas por ellos y que además llegarían a todo el país, concibiéndose el teatro como un servicio público. Como su objetivo principal es el servicio público, se realiza un teatro realmente peruano y adaptado a las necesidades de su sociedad. Entonces aquí el TNP de Perú llegaría a un público realmente popular presentando piezas para él, escritas para él y que hablan de él.

...“Entonces la opción nuestra, o sea la opción revolucionaria, es crear un teatro a partir de una base completamente nueva, un elenco oficial que formule una nueva forma de hacer teatro, que formule nuevos sistemas de creación, nuevos repertorios, que haga un trabajo de búsqueda hacia un teatro peruano y adaptado a nuestra sociedad, trabajo que no se ha hecho dentro de los grupos independientes experimentales”... (BRUNO PODESTÁ A. [en una entrevista con Alonso Alegría]. 1973 pág.40) .

Los integrantes del TNP estuvieron de acuerdo con el nuevo gobierno de corte socialista-nacionalista, y se definían como gente de izquierda. Si bien, era un teatro que respaldaba al gobierno no se convirtió en un teatro panfletario, y como

dice su director: ...*“haremos un teatro popular, que estará a favor del gobierno en cuanto éste es un gobierno de inspiración popular”... (Ídem).*

En 1974 se define un nuevo modo de producción social del estado, se proponían nuevas reformas que favorecieran de manera más justa y equitativa las relaciones sociales. El TNP de Perú marcó un antes y un después de la escena popular, solamente duro diez años, con la muerte del presidente y el cambio de políticas en el país, la cultura y el teatro toman un rol menos importante, por ende, a pesar de sus esfuerzos por conservar lo construido, desaparece.

En **Venezuela** a fines de los años 70, se llevó a cabo un proyecto ambicioso con iniciativas particulares, llamado “Teatro de los Barrios” a cargo de Carlos Miguel Suarez Rodillo, y con el respaldo de cinco instituciones oficiales que pertenecían al mundo de la cultura. Este proyecto, puede ver la luz gracias a que antes en Venezuela hubo experiencias que dieron buen resultado, además de un nuevo gobierno socialista con fuertes promociones populares, por ende, el proyecto se ajustaba al ideal de cambio que el gobierno quería mostrar a la sociedad, pero que en realidad no es tal. Se inicia entonces un plan piloto de comunidades populares. Este proyecto llega a doce barrios marginales con obras clásicas, latinoamericanas y nacionales, además de la creación de once grupos de teatro.



Ilustración 8. Teatro experimental, El TEATRO DEL O'Leary, Venezuela.

Como era de esperar, el proyecto solamente duró doce meses, los que se tradujeron en exitosas obras y una buena cantidad de público en cada una de sus representaciones. Al abrirse los medios de expresión y comunicación popular en los barrios nace lo inevitable y el teatro cumple su función liberadora, crítica y vital, lo cual lastimó intereses políticos de las instituciones patrocinadoras y llevó a terminar el proyecto de teatro de los barrios. A modo de reflexión, su promotor nos dice: *...“A lo sumo ha fracasado un sistema que, aunque teóricamente preconiza la participación del pueblo en las decisiones, en la práctica pretende limitar esa participación sometiéndola a cauces predeterminados e imponiéndole al pueblo valores, predeterminados también, que no tienen por qué ser necesariamente los suyos. Como generador de una conciencia colectiva, como propulsor de un teatro popular auténtico, el proyecto de Teatro de los Barrios ha hecho evidente su eficacia.”... (Suárez Rodillo.1978, pág. 362).*

...“Teatro Popular... para mí, significa todo el teatro. En consecuencia el problema no es saber si el teatro debe ser un teatro popular (no puede ser otra cosa) sino si actualmente este teatro popular (simplemente teatro) existe y en qué

*forma. Aquí en efecto, caemos en una contradicción”...
(Sartre, 1973, pág. 51).*

Para Sartre, el TNP no realizaría un teatro popular, porque era un teatro subvencionado. ¿Qué quiere decir esto?. Que presenta piezas clásicas como las de Shakespeare, las que derivan del teatro isabelino e integran la herencia cultural burguesa, la cuales deben incluir obligatoriamente en sus repertorios. La distinción radica en que estas piezas, sin duda alguna surgieron de un auténtico teatro popular, y fueron escritas para las gentes de aquellos tiempos, y no para el público de la época, por lo tanto, Sartre dice que a un público popular se le debe presentar piezas para él; que sean escrita para él y que hablen de él. El otro conflicto al que se refiere Sartre, radica en su público, ya que dice que no cuenta con un público popular o un público obrero que vayan a ver sus obras, sino que está dirigido a un público burgués. Para Sartre esto no está en tela de juicio, pero su caso es revelador, ya que no contaría con un verdadero público popular, además de estar supeditado al gobierno. Sartre se refiere al TNP, y dice:

...“En general, se trata de dar un teatro de arte al pueblo, en forma genuina, sin connotación social o política expresa. Pero, indudablemente, esta forma de teatro se transforma en una expresión difusiva y paternalista de la cultura por parte de los gobiernos, que antepone un concepto romántico de pueblo y que se presentará con un carácter ecuménico y exaltante del espectáculo”... (Sartre, 1956; Bradby y Mc Cormick, 1978).”pág. 15, Luis Chesney).

La influencia europea de “teatro popular” deja huellas imborrables en Latinoamérica. Si bien los países que se ajustaron y copiaron este movimiento cultural con sus fundamentos originales, el cual tiene notorias diferencias naturales, en cuanto a las necesidades propias de requerimiento cultural y social perteneciente a cada localidad, no ha significado un desarrollo efectivo de la escena popular.

Es en Latinoamérica que la relación del TNP con el Estado es más difícil de mantener. Existe una posición política ideológica clara, los incumplimientos económicos, o por ser el teatro, el que cumpliendo con su rol liberador y revelador, critica muchas veces a los gobiernos de turno, además de encontrar un compromiso sociopolítico que se ajusta a lo local, son las que provocan los cierres de estos en Latinoamérica. La insuficiencia de los contextos en que está Latinoamérica no le permite una definición y proyección, ya que los procesos culturales son más complejos. Entonces no se puede desarrollar en amplitud, porque se encuentra con peculiaridades pertenecientes a sus propios procesos. Por tanto, el TNP no se debe tomar como muestra de un patrón general que caracterice el teatro popular en el continente. Sino solamente como material para poder entender quizás la raíz del teatro comunitario, a partir de ejemplos en Latinoamérica con influencia de él, ya que en los países donde el TNP estuvo se reveló el trabajo, el compromiso comunitario de sus comunidades como lo fue el caso del teatro de los barrios de Venezuela.

...“De hecho, el objetivo de cada uno de ellos se ha tornado bien en un revés administrativo, una frustración estética o en un cambio de orientación hacia un teatro con mayor compromiso sociopolítico, escapando de las líneas centrales que las instituciones nacionales han ido estableciendo”... (Luis Chesney, 1995, pág. 21).

En **Brasil**, el Teatro del Oprimido nace con Augusto Boal como es una forma particular del hacer teatral, en el cual se utiliza como base teórica la pedagogía del oprimido de Freire, y algunas técnicas del teatro político de Bertolt Brecht. Es una metodología que revolucionó el teatro, no solo en Brasil, sino que en todo el mundo, y se anota dentro de las grandes metodologías teatrales. Lo mismo sucede con Boal, quien se inscribe dentro de los personajes más relevantes en la historia del teatro. El Teatro del Oprimido es un teatro social y educativo ante todo, y si bien es democrático, su enfoque principal está en las clases trabajadoras, los marginales, (los oprimidos) ya que ofrece a cada uno de los participantes un

método práctico y lúdico para analizar su pasado, tomando como contexto el presente y así poder inventar un futuro.

Pedagogía del Oprimido.

Debemos primero entender a **Paulo Freire**, quien revolucionó el ámbito de la pedagogía con sus pensamientos innovadores. La Pedagogía del Oprimido, se establece como fuente de aprendizaje, de enseñanza, de liberación y autonomía para una clase oprimida, por una clase dominante. Tal es la situación, que la educación que existe actualmente y que obtenemos como sociedad, es una pedagogía de las clases dominantes para los oprimidos, no está a favor del oprimido y muchos menos de su autonomía, por tal razón, tampoco existe una conciencia educativa que ayude a encontrar la libertad de la persona, en una sociedad que se caracteriza por estar dominada por una educación bancaria, donde solo llenan de información nuestras conciencia, sin una real educación.

La “Pedagogía del Oprimido” de Paulo Freire es necesariamente importante, porque nos muestra como es el oprimido quien decide de forma autónoma la mejor decisión para la búsqueda de sus necesidades. La pedagogía del oprimido, no es una pedagogía para él, sino que es de sí mismo. Los caminos para la liberación son las propias prácticas del oprimido, así logra su libertad. Freire se refiere así:

...“Él no es cosa que se rescata sino sujeto que se debe auto configurar responsablemente. La educación libertadora es incompatible con la pedagogía que, de manera consiente o mistificada, ha sido práctica de dominación. La práctica de la libertad solo encontrara adecuada expresión en una pedagogía en el que el oprimido tenga condiciones de descubrirse y conquistarse reflexivamente, como sujeto de su propio destino histórico”... (Freire año 1970, pág. 6).

Paulo Freire, en los años 60, fue el coordinador del Movimiento de Cultura Popular (MCP) de la Universidad Federal de Pernambuco. Y aquí tuvieron lugar las

primeras experiencias del Método Paulo Freire de Alfabetización. Las técnicas teatrales de Boal y la pedagogía de Freire eran utilizadas por grupos de educación popular para la educación política de las poblaciones con las cuales trabajaban, conformándose así en una herramienta no solamente pedagógica, sino real para el cambio social.

Freire dice: ...“La lucha por la humanización, por el trabajo libre, por la desalineación, por la afirmación de los hombres como personas como ‘seres para sí’, no tiene significación. Esta solamente es posible porque la deshumanización, si bien es un hecho concreto en la historia, no es, sin embargo, un destino dado, sino resultado de una ‘orden’ injusta que genera la violencia de los opresores y ésta, los hace menos”...(Pedagogía del oprimido, 17ª ed. 1987, pág. 30).

Teatro del Oprimido.

Augusto Boal, es el que instala un teatro del oprimido, este ayuda a los seres humanos a recuperar un lenguaje que se pierde en la vida, como son los juegos, donde se aprende a vivir en la sociedad a través del juego teatral, se aprende a sentir, sintiendo; se aprende a pensar, pensando; y finalmente se aprende cómo actuar en la vida, actuando. Podríamos decir que el teatro del oprimido es un ensayo para la realidad.

Llegó a ser director del Teatro de Arena, donde se dedicó a la formación teatral de una compañía integrada por jóvenes, y a concretar una propuesta de teatro popular brasileño, se debaten, dentro de una estética política izquierdista en ese momento y para la realidad del Brasil. Existe una evolución del teatro asumida de forma nacional, en el que, cada vez, es más radical y política la posición, siendo contraria al oficialismo, no solo por las temáticas planteadas en escena, sino también porque el teatro del oprimido pasó a ser un instrumento para la transformación social.

Augusto Boal fue etiquetado por los militares como un activista cultural, razón suficiente para ser detenido el 2 de febrero de 1971, por considerarlo una amenaza para el país; fue encarcelado y torturado en reiteradas oportunidades. Solo gracias al apoyo de artistas reconocidos internacionalmente y la presión que ejercieron sobre el gobierno fue liberado y exiliado de su país durante 15 años, radicándose en Argentina. Es en el exilio que Boal desarrolla la técnica, la estética y la teoría del Teatro del Oprimido.

La formulación teórica y el método estético del Teatro del Oprimido se basan no solo en el teatro, también en otro tipo de arte. Para lograr la desmecanización física e intelectual de los participantes y la democratización del teatro son necesarios un conjunto de ejercicios, de juegos y técnicas teatrales, las que tienen como objetivo buscar la comprensión, y la reflexión de sus participantes, para dar soluciones a sus problemáticas tanto sociales como personales. El Teatro del Oprimido, es un instrumento eficaz para estimular a los participantes no-actores a expresar sus vivencias en situaciones de opresión. El espectador pasa de ser un pasivo observador a ser un espectador protagonista de su propia acción dramática, pasa a ser un sujeto creador en el que reflexiona sobre su pasado, tomando como contexto la modificación de su presente y poder inventar un futuro....*“El Espectador ve, asiste; el espect-actor ve y actúa, o mejor dicho, ve para actuar en la escena y en la vida”... (Boal, Augusto 1980. Pág. 150).*

Así, pues, el Teatro del Oprimido pretende que, mediante la participación en la exploración de la historia, el espect-actor reflexione sobre las relaciones de poder y encuentre soluciones. Estas obras son construidas en equipo, a partir de situaciones o problemas reales de una comunidad.

...“La Meta del Teatro del Oprimido no es llegar al equilibrio tranquilizador, sino al desequilibrio que conduce a la acción. Su objetivo es dinamizar. Esto se consigue a través de la acción concreta, en escena: ¡el acto de transformar es transformador! Transformando la escena me transformo”... (Boal, 2004:95).

El Teatro del Oprimido es flexible ya que en todo el tiempo de su existencia ha ido evolucionando en su práctica, con nuevas técnicas, otras formas, y nuevos objetivos adecuados a la situación que se necesite y a los nuevos tiempos. La primera sistematización, en el año 1971, es el “Teatro Periodístico”, luego le siguen el Teatro Invisible, el Teatro de la Imagen, el Teatro Foro, el Arco Iris del Deseo (teatro terapéutico), Teatro Legislativo, y, finalmente, la Estética del Oprimido.

Capítulo III

Teatro Popular y Comunitario en Chile.



Ilustración de Alfaro Siqueiros, “Muerte al invasor”, Escuela de México, Chillán, Chile.

Concepto y desarrollo.

Antecedentes Históricos.

Dentro de nuestro proceso histórico como país, el desarrollo del teatro popular lo podemos observar principalmente en movimientos obreros que se han manifestado en distintas épocas ligado a problemáticas sociales. Ejemplo de esto se dio en las salitreras desde los años 1917 hasta el año 1950, aproximadamente, y en los cordones industriales, que surgieron en 1972, en el periodo de la Unidad Popular y posteriormente en dictadura. Estas manifestaciones teatrales no solo forman parte importante de la historia del teatro popular, desde ahí también surgen las categorías denominadas como: teatro obrero, panfletario, de denuncia, teatro político, teatro poblacional y comunitario. Intentaremos rastrear desde donde proviene el concepto de teatro comunitario, dentro de la historia del teatro popular chileno.

Como investigadoras ponemos como punto de vista inicial el hecho de que el teatro es inevitablemente una manifestación comunicacional y educacional, y creemos que el teatro comunitario como manifestación de la cultura popular posee dentro de sí la idea de comunidad y ritualidad posible de observar también en nuestras raíces primigenias.

Visto lo anterior, y como es sabido, “con el descubrimiento” de América, llega a nuestras tierras de manos de los españoles, la tan reconocida “Conquista”. La historia de la conquista parece antigua, pero en realidad no lo es, considerando que nuestra historia mundial data de hace millones y millones de años. Somos entonces un pequeño fragmento de la historia, y en nuestro caso particular de tercermundistas vemos como la cultura es implantada con la visión continental renacentista y barroca europea que incluye a las bellas artes, la que se arrastra desde una tradición greco-romana hasta ahora, adquirida no solo a través de la religión, sino que también de nuestras leyes y modelos políticos. Las bellas artes, el teatro, la danza, el canto, la pintura, como también otras disciplinas artísticas, han tenido un largo recorrido desde entonces con una significancia ritual, mítica, y de

autenticidad, que habla de una cultura predominante. La necesidad de que estas disciplinas tuviesen una forma y fondo único y auténtico, terminan por instaurar el concepto de “unicidad”, en la cual forma y fondo no podrían estar separadas, tanto así como el cuerpo no puede estar separado del alma. Curiosamente los conquistadores se encontraron que en las culturas originarias conquistadas también existía dicha idea como parte de su cosmovisión, siendo parte también de otras culturas ancestrales, como lo menciona Frazer:

...“En el rio Baram, de Borneo, un Turik rehusó ceder unas piedras de forma de anzuelos porque ellas, como quien dice, tenían enganchada su alma al cuerpo evitando así que su parte espiritual llegara a separarse de la material”... (Frazer, 1981, pág.119).

Acá claramente se demuestra la preocupación por entregarle un gran valor al alma y la existencia de esta como algo concreto que se puede contener o capturar. Al acercarnos a nuestra realidad en Chile también encontramos ejemplos. Según Troncoso (2004), también toda la simbología que posee la cultura indígena de zona Centro Sur de Chile posee esta idea:

...“es intermediaria entre dos realidades: una perceptible conocida; y otra desconocida, menos perceptible que la primera, por lo cual esa relación se transforma en el vehículo que posibilita la búsqueda de la esencia, por medio del conocimiento; esencia que será de variada naturaleza, espiritual, cognitiva o de algún otro tipo”... (Troncoso, 2004, pág.27).

Podemos concluir que una cultura como la mapuche nos indica la importancia que se ha dado a la idea de “cuerpo” y “alma”, “forma” y “fondo”, tal como un cuerpo vivo tiene alma, en sí mismo. Muchas veces se ha considerado al teatro como un cuerpo vivo, por crearse y nacer en común, entonces podríamos

llegar a pensar que posee un alma y transmite un aura, como cualquier cuerpo vivo, por lo tanto puede respirar, jugar, enfermarse, y mejorar. Es decir, que podemos ver una intrínseca relación entre arte-mito-rito y teatro, proveniente de nuestras raíces.

Pero para llegar desde ese momento específico de la historia de Latinoamérica y de nuestro país hasta hoy, es preciso comprender cómo el proceso de globalización incidió en estas manifestaciones. Para esto, debemos mirar la historia desde la conquista y el feudalismo (trueque), que comienza en Inglaterra, en el siglo XVI. Nosotros, conocemos y aceptamos nuestra historia desde la conquista, dejando a nuestros ancestros como los mapuches y su cultura, fuera de nuestra historia. Cuando los winkas (extranjeros, chilenos) nos acercamos a lo originario, es para dar un sentido de identidad, de nacionalidad o de identificación chilena, destacando la resistencia y valentía que tuvieron los mapuches en ese periodo y nada más, como sucede hasta hoy. No sabemos nada de nuestra cultura originaria, la mapuche. George Unerg, (2014) en la Revista de Psicología Política (Cahiers Psychologie Politique) dice al respecto que:

“La industria de la cultura que se asocia a esta producción significa cada vez más la convergencia de símbolos culturales y de formas de vida (Beck, 1998) volviéndose casi imposible pensar la realidad social de otra manera, puesto que todas las "otras realidades" son vistas como opuestas, subordinadas o complementarias al modelo hegemónico y nunca como fuentes de una diferencia significativa. (<http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=2672>)

Por tanto, las comunidades mapuches pueden ser vistas como opuestas o complementarias al modelo hegemónico, pero nunca como parte importante a considerar para nuestra cultura. Consideraremos a estas fuentes de diferentes

significados dentro de nuestro aprendizaje en la vida, volviendo a nuestra génesis (mapuche) y su cultura y cosmovisión, comprenderíamos que “las otras realidades” como la comunitaria, podrían ser consideradas como parte de otra forma de sociedad, aceptarla como tal y conocer otras formas de organizaciones, que siguen siendo discriminadas por no calzar con el modelo cultural hegemónico. En base a esto mismo, ¿qué es lo que nos han enseñado en nuestra vida, acerca de la cultura indígena? Dentro de las obras literarias que conocemos más relevantes o populares sobre el pueblo mapuche y su cultura originaria, está el poema “La Araucana” de Ercilla, una visión española, como dice el antropólogo e historiador José Bengoa, quien realiza una interpretación de los pueblos originarios desde la mirada de ellos, nos dice de nuestra historia y lo que de ella conocemos:

*...“El tiempo ha ido borrando el recuerdo de los antiguos mapuches. La derrota de la nación mapuche en el siglo diecinueve, rompió las tradiciones, aniquiló los recuerdos, sumió el pasado en el olvido. La mayor parte de las historias que se cuentan acerca de los antiguos, provienen de la historia chilena, española, en fin, de la poca historia que quedó escrita y tal como quedó escrita. Se recuerda a Caupolicán empicado en la plaza de Cañete y el discurso helénico de su esposa Fresia. Es la versión popularizada del canto treinta y cuatro de **La Araucana** de don Alonso de Ercilla y Zúñiga. Sucede lo mismo con el suplicio de Galvarino, que se puede escuchar relatado con gran emoción, pero que corresponde a la versión semimítica enseñada en las escuelas”... (Bengoa, 1996. Pág. 11).*

Entendiendo que nuestra herencia originaria es la mapuche, debemos considerar que, también, la cultura española a través de las conquistas y las independencias, pertenece a nuestra historia, y nos identifica como chilenos, trayendo una nueva cultura, en el lugar que siempre primo otra cultura. En Latinoamérica prima el sincretismo cultural (mestizaje, mezclas, hibridación, etc.).

Entendiendo esta mezcla, ¿por qué no se considera a la cultura mapuche para enseñar en las escuelas? Las respuestas pueden ser muchas, y muy diversas, pero lo que sí es concreto es que cada vez más desaparecen estas raíces, entrando en el etnocidio (destrucción de la cultura de un pueblo). Unger, 2014, lo plantea así:

...“En Latinoamérica habitan más de 30.000.000 de personas al borde del etnocidio (Fundación Rigoberta Menchú Tum, 2007). Diversos problemas sociopolíticos han arrasado de manera más o menos violenta e invasiva con la cultura local, con lo particular y con las creencias que dibujan las fronteras simbólicas que diferencian a colectivos sociales y lugares antropológicos y los valoran como diferencias propias y críticas (no necesariamente aisladas, fundamentalistas o nacionalistas)”...

(<http://odel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=2672>)

La implantación de esta cultura ha tenido y tendrá consecuencias desastrosas, dejando en el olvido a muchas formas de culturas, esenciales para nuestra emancipación. La idea de rito y mito también está presente en la cultura ancestral, con sus significaciones y complejidad de una cultura en particular. Ejemplo de ello es el mito de Cai Cai, el que plantea los orígenes de los mapuches, en la publicación de José Bengoa:

*Allá en el mar, en lo más profundo
Vivía una gran culebra que se llamaba Cai Cai.
Las aguas obedecían las órdenes del culebrón
y un día comenzaron a cubrir la tierra.
Había otra culebra tan poderosa como la anterior
Que vivía en la cumbre de los cerros.
El Ten Ten aconsejó a los mapuches*

*que se subieran a un cerro
Cuando comenzaran a subir las aguas.
Muchos mapuches no lograron subir al cerro
y murieron transformándose en peces.
El agua subía y subía,
y el cerro flotaba y también subía y subía;
los mapuches se ponían los cantaritos sobre las cabezas
para protegerse de la lluvia y el sol;
y decían:
Cai, Cai, Cai;
y respondían:
Ten, Ten, Ten;
Hicieron sacrificios y se calmó el agua,
y los que se salvaron
Bajaron el cerro y poblaron la tierra
Así nacieron los mapuches.*

Después del relato del diluvio, la historia de los mapuches se interrumpe largos años, retomándose con la llegada de los españoles, a partir de la cual se van entremezclando versiones hasta llegar a épocas en que la lectura puede apoyar la memoria, y las historias aprendidas en la escuela, reforzar, confundir y, muchas veces, hacer olvidar la tradición oral. (Bengoa, 1996, pág. 10).

La institucionalidad universitaria se ocupa de estudiar estos temas, y plantearlos dentro de nuestra Universidad, así vemos como la idea o necesidad de investigar sobre nuestra identidad tiene conexión con factores tanto territoriales como ideológicos, políticos y prácticos que coinciden de cierta manera con reconocer nuestras raíces. Al respecto de esta dimensión dentro del concepto de teatro se refiere Gabriel Frago (2012), al plantear que el teatro ha buscado

diferentes nombres, para nombrar a la pulsión inherente de hacer cultura del ser humano, con sentidos de pertenencia y permanencia de los diferentes miembros de la comunidad. Entonces, en el teatro desde sus inicios por su función reveladora, y como específico lenguaje comunitario popular y político, las diversas prácticas teatrales se especializan y multiplican dependiendo de sus intenciones, propósitos o naturaleza.

Pero uno de los factores que atraviesan al teatro y que ha logrado sobrevivir a diferentes períodos históricos es su característica de orden ritual, el rito, el cual evoluciona conforme a tres estructuras sociales o bases fundamentales: el teatro, el derecho y la religión. Estableciendo, así, normas de convivencia organizadas de manera armónica y equilibrada.

Parte del rito es el mito, el cual intenta explicar y representar la coherencia de aspectos metafísicos dando paso a actividades institucionales, religiosas y filosóficas encargadas de crear una cosmovisión integral, cultural, subjetiva y simbólica. Las prácticas, las funciones del rito y del mito se reflejan hasta la actualidad.

Es de esta idea que deviene la cultura, al entender consensos propios de cada comunidad como también al verlos reflejados en los demás, reconocibles o palpables desde afuera y adentro. Expresiones vivas y en constante movimiento, preservando elementos de la identidad, reconociéndose en la dialéctica, transformándose constantemente debido a los debates, subjetividades y espacios imaginarios y colectivos, afectando las interpretaciones de los individuos y actuando directamente en su cotidianidad. Todo esto con el fin de construir un mecanismo para rebajar la angustia que provoca nuestra realidad y la idea de existir acompañado con el miedo a desaparecer.

El teatro como cultura es de carácter colectivo y comunitario, siendo una práctica social consensuada a través de medios expresivos. Construyendo un espacio de ficción donde se reafirma la identidad y vínculos, dando sentido a los

participantes, espectadores y temáticas debatibles o en conflicto.(Fragoso. 2012. Véase Anexos: Una reflexión sobre el teatro comunitario).

Se debe tener en cuenta que el teatro comunitario como concepto es contemporáneo a nuestra fecha, ha evolucionado en el significado, en el hacer, en la forma y en su praxis. Anteriormente, también existían otras formas de referirse al teatro comunitario. Antes de que este concepto de “comunitario” se hiciera famoso se hablaba de “teatro barrial” en Venezuela, o el “teatro poblacional” en Chile, pero todos entran en lo que entendemos como teatro popular.

El concepto de “teatro popular” es de corte más folklórico, y tiene una exitosa aparición a partir de los años cincuenta en América Latina. Es importante destacar que el concepto de teatro popular se funda en el interés colectivo, con una gran participación comunitaria, y llevada a efecto de forma simple y clara, con origen en el Iluminismo o Ilustración.

Para lograr una mejor comprensión del teatro comunitario en Chile, se debe tener claro el contexto histórico, político y social en que se encuentra la sociedad chilena, ya que este surge en la época de Dictadura en nuestro país. Es en esta época, cuando la necesidad de resistencia de sus comunidades se pone en jaque. A pesar que existieron trabajos de teatro comunitario anterior a este periodo, los que aún no eran nombrados como tal, reconocidos como teatro popular. Utilizando la creación colectiva para exteriorizar problemáticas contingentes de la comunidad, buscando, así, reconstruir su identidad como actores sociales en sus poblaciones. La profesora argentina de Letras, especializada en Teatro, Marcela Bidegain, tiene un concepto muy claro sobre el teatro comunitario el que define así:

... “Es un tipo de manifestación y expresión artística que parte de la premisa que el arte es un derecho de todo ciudadano y que como la salud, alimento y educación debe estar entre sus prioridades. Por esta razón propone a la comunidad asumirlo como tal y no delegarlo en otros. El teatro comunitario es de y para la comunidad; no se concibe como un pasatiempo, un lugar

de ocio o esparcimiento ni como espacio terapéutico, sino como un espacio de producción un espacio para la voluntad de “hacer” o “construir”. Los grupos de teatro comunitario no tienen ningún tipo de filiación religiosa o partidaria”... (Bidegain, 2011. Pág. 01).

Se comprende el concepto de teatro comunitario en Chile por las expresiones artísticas populares que se realizaron en las poblaciones en época de dictadura. Estas expresiones fueron una manera pacífica de oposición de los pobladores ante un gobierno que implantó el miedo a través de la violación a los derechos humanos. Recordemos que el concepto de teatro comunitario es contemporáneo y se considera este momento como crítico y punto de quiebre en Chile para hablar de teatro comunitario. El contexto era de mucha represión cultural y tanto pobladores como artistas se ven en la necesidad de llevar el teatro a las poblaciones, tomas, campamentos, lugares desde donde surge un teatro de identidad propia, el cual no tiene como fin un resultado estético a presentar a la audiencia conocedora del arte teatral, sino de crear conciencia e identidad entre las personas de una comunidad, ayudando a reconocerse a sí mismos y encontrar soluciones a las problemáticas planteadas en su trabajo artístico. Es así como se convierten en productores y consumidores de su propio arte, su propio sistema cultural, el cual se retroalimenta, tal como lo describe Diego Muñoz al referirse al teatro poblacional antes, hoy comunitario:

...“el teatro poblacional, entonces, permite la constitución de agentes culturales colectivos y populares, en cuanto son los propios pobladores quienes producen y consumen su práctica cultural”... (Diego Muñoz, 1987. pág. 15).

Para adentrarnos en los antecedentes del teatro comunitario en Chile es necesario investigar la historia social de nuestro país, desde principios del siglo XX hasta nuestros tiempos, situándonos principalmente desde la mirada de los sectores populares y marginados. Ya que es precisamente aquí donde nace el

teatro comunitario en Chile. El que en sus inicios desde los años 70 fue catalogado como teatro poblacional chileno, el cual es producido y consumido por sectores sociales culturalmente marginados de sectores vulnerables del país.

¿Pero a qué nos referimos cuando hablamos de “marginalidad” o de “sectores vulnerables”? Evidentemente nos referimos a sectores sociales que experimentan un estado de exclusión o participación limitada en la sociedad. El concepto de marginalidad es un concepto contemporáneo que fue introducido por los sociólogos en el año 1928, Robert E. Park entendió al individuo que participaba en dos sociedades y dos culturas antagónicas. Esta noción de Park se sustentaba en la idea de superposición cultural, la coexistencia de dos configuraciones culturales: una tradicional, marginal, periférica y otra moderna, integrada, central. La doctora Beatriz Moreyra de Alba 1988, resume diciendo que en el problema de marginalidad se privilegian aspectos subjetivos, relegándose así la dimensión histórica de quienes viven voluntaria o involuntariamente excluidos de prácticas sociales y carecen de estructuras culturales y políticas. Su vida es esencialmente inestable, como el caso específico de Chile.

Estamos refiriéndonos, entonces, a quienes viven en conventillos, cités, poblaciones callampas y campamentos. Es sobre ellos que hablaremos para comprender desde donde surge su necesidad de crear su propio teatro y como es que esta necesidad termina por levantar un movimiento teatral de identidad chilena que persiste con fuerza hoy en día, siendo muchas veces catalogado de cuarta categoría, amateur o poco profesional. Veremos entonces donde radica su fuerza, desde dónde surge, cómo lo hace y cómo finalmente termina siendo una fuerza transformadora en comunidades alejadas de toda cultura oficialista.

Es a fines del siglo XIX que la falta de oportunidades laborales en regiones y la incipiente industrialización en Santiago provoca una masiva migración campocuidad, la cual, trae consigo un incremento sostenido de la población capitalina, situación que se mantiene en los inicios del siglo XX, generando una serie de cambios que Chile experimentó, y en el cual se configura el perfil de una sociedad

moderna. Esto es un aspecto externo de complejos procesos, donde se redefinen los roles sociales y el movimiento popular.

Esté explosivo crecimiento de la población al no ser acompañado de un equipamiento urbano adecuado, provoca principalmente hacinamientos, debido a un alto número de integrantes por familia en espacios reducidos. No habiendo suficientes residencias para arrendar, proliferan los conventillos, edificaciones en mal estado que pertenecieron al sector más adinerado de Santiago, el cual también comienza a migrar debido a este mismo fenómeno. Este es un verdadero problema social, ya que la falta de trabajo, un hogar digno y condiciones mínimas de salubridad no estaban asegurados.

Las políticas sociales dirigidas a este sector de la sociedad eran básicas, ya que no se contaba con apoyo y mucho menos con recursos necesarios para mitigarlas. Solamente eran las visitadoras del Servicio Social quienes registraban las condiciones de vida de las familias, además de enseñarle precauciones básicas de higiene para evitar enfermedades de transmisión sexual, infecciones y plagas, las que eran muy altas debido a las condiciones de vida precarias y la falta de educación con respecto al tema. Las pocas mujeres que se sometían a tratamientos volvían a contagiarse con sus parejas quienes generalmente se negaban a someterse al tratamiento.

Todo esta problemática trajo consigo un amplio debate en las autoridades de la época, poniendo en el tapete “la cuestión social” y el “higienismo”, (concepto nacido en Europa a finales del siglo XVIII). Es por esto, que en 1906 se promulga la Ley de Habitaciones Obreras, siendo la primera iniciativa habitacional con carácter higienista. Más tarde, se conformó el Consejo Superior de Higiene Pública, presidido por el Doctor Federico Puga Brone, el que promovió la construcción de los “conventillos higiénicos”.

Fue una de las primeras medidas públicas a una problemática severa que vivía el Chile de la época, las que si bien ayudaron a mitigar los altos índices de enfermedades no lograron frenar el alto crecimiento de la población. Las nuevas

familias que vienen en busca de mejores oportunidades económicas, no están dispuestas a volver atrás. De esta manera se emprende una nueva lucha por tener un espacio, generándose una relocalización del sector más pobre de la población, que se asienta en construcciones precarias realizadas por ellos mismos, cercanas a la zona urbana y apostadas junto a canales o ríos, con características propias del campo; estas son las denominadas “poblaciones callampas”, llamadas vulgarmente así por su rápida proliferación y cercano a canales de agua. Estamos refiriéndonos entonces a un arduo trabajo de asentamiento el que podía durar un largo periodo hasta llegar a las construcciones definitivas.

Lamentablemente muchas de las medidas propuestas por la CORVI, como solución para la problemática social, no fueron cumplidas dando paso así a un movimiento social que persiste hasta la actualidad y que aún no logra conseguir todas sus demandas, este problema histórico social es parte fundamental de nuestra identidad chilena. Desembocando así una eterna lucha social por sus derechos.

Un tiempo antes a la erradicación de la población San Gregorio, nace la primera toma masiva. Eran alrededor de 10 poblaciones callampas las que estaban apostadas a un costado del canal, en el cordón de la miseria, ubicado en el Zanjón de la Aguada, en esa época se dio una consecución de incendios, dejando un gran número de familias damnificadas. El 30 de octubre de 1957, 1.200 familias se tomaron los terrenos de la Chacra La Feria, dando origen a la primera toma en Chile, y unos de los lugares más significativos en la historia social del nuestro país, nace entonces la Población La Victoria”.

Quizás estas manifestaciones son el reflejo del orgullo que sienten los pobladores al recordar fechas que en el pasado significaron el inicio de una nueva historia, la solución es la respuesta de sus latentes necesidades. Estamos hablando de un sector que poco a poco gesta su propia identidad.

Es así como bajo el gobierno Eduardo Frei Montalva, responsable de la creación del Ministerio de Vivienda y Urbanismo, en el año 1965, y como respuesta

al creciente movimiento de “los Sin Casa”, quienes realizan masivas apropiaciones de terrenos privados o estatales denominados como “tomas”, finalmente acepta la medida realizada debido a su masividad y entregan los derechos de propiedad de los terrenos. Esta fue conocida como la “Operación Sitio”, planteada como una solución intermedia que fuera capaz de servir de base para abordar otros programas destinados a grupos de bajos ingresos, quienes a través de la autoconstrucción de sus viviendas, son responsables de la mayor expansión habitacional de la capital en sus cuatro puntos cardinales: en el sector norte, se extiende en la comuna de Conchalí y Renca, hacia el poniente en el sector de Maipú y Barrancas (actual comuna de Pudahuel), en el sector sur, la comuna de la Granja, y hacia el oriente y suroriente, se establecen en la comuna de Ñuñoa y Peñalolén, principalmente. Se contabilizaron 312 “tomas”, destacando algunas que dieron origen también a grandes asentamientos en Santiago y que hasta el día de hoy persisten, como lo son: “Villa Francia”, “Villa Robert Kennedy” por el poniente (1968 y 1969); “La Pincoya” por el norte (1969); “La Bandera” por el sur (1970), “La Faena” y “Lo Hérvida” por el oriente (1969-1970).

Durante el gobierno de la Unidad Popular, la cultura fue una de las prioridades para el gobierno, ya que se pretendía separarla de los valores burgueses, para así, instaurar sus propios valores, en la creación y producción artística cultural. Hay que tener en cuenta, que muchas de las medidas propuestas por el gobierno apuntan a la creación de una sociedad con valores fundamentalmente socialistas. Cambios que, finalmente, afectan a todos los ámbitos de una sociedad, como lo son, la salud, la educación y la cultura. En el caso, esta última, se vio afectada por reformas como lo fueron: la educacional, la agraria y finalmente la nacionalización del cobre. Con estas medidas se pretende instalar una nueva identidad nacional, la cual cuida y administra sus recursos y las ganancias que estos generan. Estas medidas, apuntan a un objetivo principal, que es, de proteger a la sociedad de un sistema económico cultural burgués.

Es así como la cultura se convierte en el medio para, desde la creación artística-musical-intelectual, proponer una nueva sociedad, donde los valores

imperantes, fueran los del proletariado en vez de los burgueses, es decir, del pueblo. Y es junto a figuras como Violeta Parra, Margot Loyola, Gabriela Pizarro, Héctor Paves, Pablo Neruda, Nicanor Parra, y Víctor Jara, quienes incentivaron la labor musical y es así como nace “la Nueva Canción” Chilena. Está claro que no todos estaban a favor de este planteamiento, un grupo de escritores chilenos donde participaban Enrique Lihn, Alfonso Calderón, Poli Délano, Luis Domínguez, Ariel Dorfman, Jorge Edwards, Cristian Huneeus, Hernán Lavín, Hernán Loyola, Germán Marín y Waldo Rojas quienes publican en 1970 un texto llamado “Por la creación de una “cultura popular nacional”, en este escrito llamaban a poner atención frente al peligro de la ortodoxia en la creación, en función de principios absolutos, que, por muy urgentes que fueran, pueden ser contraproducentes en la construcción de una nueva cultura. Esto deriva en una visión muy crítica de Lihn frente a cómo se concebía la cultura, para algunos actores ligados al gobierno. Él llamaba la atención sobre posturas obtusas, que se negaban a utilizar ciertas herramientas que había otorgado históricamente el capitalismo, y reconocer toda trayectoria creativa desarrollada en una sociedad burguesa que debía ser abolida. En un tono sumamente crítico, él se demostraba participe del sentido real de la cultura que se quería provocar, afirmaba parafraseando a Lenin:

...“La gente habla más de la cuenta y con demasiada locuacidad acerca de la cultura proletaria. Deberíamos darnos por satisfechos con la verdadera cultura burguesa para empezar; y nos alegraríamos de poder prescindir de los tipos más rudimentarios de la cultura pre burguesa, es decir la cultura burocrática o servil, etc. En cuestiones de cultura, el apresuramiento y las medidas arrebatadas, es lo peor que puede pasar. Es lo peor que nos puede pasar”... (Enrique Lihn, 1971, pág. 459).

Fuera de esta problemática, el gobierno, sigue implementando medidas que ayuden a promover la cultura popular proletaria, y es así como en el verano de 1971,

el departamento de la cultura, dirigido por Waldo Atías, organiza “el Tren de la Cultura”, una caravana compuesta por artistas, poetas y folkloristas, que recorrió más de mil quinientos kilómetros del país, presentándose en poblados sin acceso a estas expresiones culturales. Otra de las medidas adoptadas en el periodo, fueron los llamados “Saltamontes”, estos eran personas que pertenecían al Grupo Motivador de Comunicaciones en Terreno (GMCT), quienes dependían de la Consejería Nacional de Desarrollo Social, del departamento de comunicaciones, y estaban encargados de enseñar a los trabajadores a conquistar sus propios instrumentos culturales y así hacer fuerte a los medios de influencia masiva.

En el ámbito rural, se construyeron centros culturales campesinos en todas las zonas agrarias del país, lugar donde se realizaban cursos de teatro, folklore, artesanía, pintura mural y periodismo popular. En cuanto a los trabajadores de la Central Unitaria de Trabajadores (CUT), fundó en 1971 el “Teatro Nuevo Popular” (TNP) cuyo objetivo, era, generar arte desde el propio trabajador. Más tarde, sentarían las bases de la “Federación del Nuevo Teatro”, organismo, cuyo objetivo, era coordinar y agrupar las actividades de diversas compañías dispuestas a asumir un papel activo en el proceso político encabezado por el gobierno. Es en esta convocatoria, que también, se incluye el “Teatro del Nuevo Extremo”, el teatro “Aleph”, el “Ballet Popular” y los “Mimos de Noisvander”. El principal objetivo que se plantea es:

...“Incorporar activamente a las grandes masas de trabajadores al proceso cultural, facilitando su participación en las expresiones teatrales”... (Mayoría N° 44, 16 de Agosto de 1972, pág. 25).

Otra de las medidas impulsadas por el gobierno, fue la de apropiarse de empresas que ya tenían una trayectoria de producción cultural importante. Ejemplo de esto, es lo que sucede con la editorial “ZIG-ZAG”, la que al ser pasada al Estado recibió el nombre “Quimantú”, con esto, se pretendía convertir al libro, en un mecanismo de información y de vehículo que relacionara a todos los chilenos.

Cabe destacar, que todas, las medidas integradas por el gobierno, con respecto a la Cultura Popular, se encontraba, abiertamente ligada a su visión política siendo, de todas formas, medidas que incorporan a todos los pobladores, al teatro, a la música, al folklore, etc., lo que no solo integra a toda la sociedad, sino, que los hace parte activa de su transformación cultural, a pesar de las críticas desde cierto sector, siempre existió la oportunidad de generar debate al respecto, nunca censurando estas opiniones. Es en esta etapa, donde quizás podemos observar las primeras manifestaciones de teatro popular abiertas y oficializadas, ya no desde un contexto marginal y contestatario como se dará más tarde en la dictadura.

En Chile, específicamente en la capital, se destaca el surgimiento de formas artísticas de carácter popular en las poblaciones. Es a fines de los años setenta que nace el Teatro Poblacional, donde también se destacan los trabajos de arpilleras de Conchalí y el Canto Nuevo popular, estas formas artísticas son producidas y consumidas por los propios pobladores y son respuestas a la injusticias, la marginación social, la violación a los DDHH, y a la crisis económica, social y política que la dictadura impuso a través sus políticas de shock, que solamente implanta miedo y terror en la sociedad chilena, especialmente en las poblaciones, que es donde se impuso la violencia sin límites.

Muchos grupos teatrales formado por estudiantes, cesantes, trabajadores y dueñas de casa se unen bajo el soporte de la iglesia católica en un inicio, esta era la única manera que tenían de reunirse y poder organizar actividades en las poblaciones. Con respecto a este concepto se refiere Diego Muñoz año 1987:

...“El teatro poblacional, entonces, permite la constitución de agentes culturales colectivos y populares, en cuanto son los propios pobladores quienes producen y consumen su práctica cultural”... (Diego Muñoz, 1987 Pág.15).

Entonces el denominado teatro poblacional, estaba intrínsecamente relacionado con las actividades generadas en el contexto de poblaciones o tomas. Diego Muñoz lo explica diciendo que:

... *“La acción poblacional se orienta a la formación, reformulación y aumento cuantitativo de las llamadas “organizaciones solidarias”... (Muñoz, 1987, pág.26.*

Esta orientación se debe principalmente a que los pobladores quieren dar solución a sus problemas más urgentes y ayudando a como dice D. Muñoz “su deseo de liberación” el cual como explicamos en nuestro primer capítulo es una necesidad inherente del ser humano, se proponen concientizar y mejorar su propio entorno. Surge entonces, dentro de los sectores populares y más carentes una forma de producción cultural, ya que es creada y consumida por los propios actores de su propia comunidad y subsiste como respuesta a la dictadura en los próximos diecisiete años de su duración en diversas localidades. Este movimiento y con el paso de la democracia dará lugar a otras manifestaciones populares y comunitarias estando ellas siempre en función de la problemática social acontecida.

El 11 de septiembre de 1973 se produce el Golpe de Estado en Chile, este hecho produjo un tremendo cambio y fractura en la historia social y política de nuestro país. Tal es el caso de los partidos políticos, militantes o simpatizantes de izquierda, quienes, quedaron excluidos de las política chilena, el mismo día del golpe militar, se imponía por primera vez en Chile, el exilio a los militantes de izquierda de los cuales muchos no se fueron y vivieron una vida en clandestinidad. Con la dictadura, la Unidad Popular, llegaba a su fin y la Junta Militar, toma el control del Estado restringiendo, imponiendo, controlando e impidiendo el normal funcionamiento del país.

Todo Chile quedó bajo el dominio de la Junta Militar, precedida, por Augusto Pinochet Ugarte. Se declaró un estado de sitio y toques de queda, se cerró el parlamento, se prohibieron las reuniones sociales de cualquier tipo, se censuró y se controló a la prensa, para hacer desaparecer en su totalidad a la Unidad Popular. El nuevo gobierno, inicia un proceso de erradicación de su poder simbólico. En el campo artístico cultural. Se generó una “Operación Limpieza” que consistía en borrar cualquier indicio o recuerdo del periodo de Salvador Allende, incluyendo escritos y manifestaciones culturales populares provenientes de la época. Para esto no solo se aplican las quemaduras de libros, limpiezas de muros, también torturas y encarcelamientos, cortes de pelo, y cambios de nombres de villas, poblaciones y calles. Ejemplo de esto fueron las grandes quemaduras de literatura, imágenes e iconos de legado marxista, se borraron, además, grandes murales de artistas reconocidos, tal es el caso del mural del pintor chileno Roberto Matta con su obra “El primer gol del pueblo chileno”, creado en 1971 con ayuda de la Brigada Ramona Parra, pertenecientes al Partido Comunista de Chile. Actualmente este mural fue rescatado y restaurado y se encuentra en el Centro Cultural Espacio Matta de la Comuna de la Granja.

Enfrentando un difícil escenario social y en defensa de los derechos humanos, la Iglesia Católica jugó un rol fundamental en tiempos de Dictadura, en términos de amparo, ciertas figuras específicas del ámbito cultural, pero en la realidad, la postura oficial y pública de la iglesia no era de rechazo, pero en las poblaciones algunos pastores o padres destacaron por su férrea lucha contra la dictadura, representaban la postura no oficial de la iglesia, sino más bien humana. Es el Cardenal Raúl Silva Enríquez quien concreta acciones reales en oposición al régimen militar. A solo un mes del golpe de estado, nace el Comité “Pro Paz” ayudando a refugiados y perseguidos políticos, siendo la Iglesia Católica la voz de los sin voz. Luego, en 1975, se creó la Vicaría de la Solidaridad, cuya institución permitió dar socorro a los perseguidos durante los 17 años que duró la dictadura militar. En las poblaciones el trabajo de la Vicaría fue determinante, siendo el mediador de las fuertes tensiones sociales que reinaban en todo Chile. Es dentro de este contexto que, en 1975, se realizan festivales solidarios en torno a las

vicarias zonales de la iglesia católica de Santiago, trabajando con aportes solidarios de las comunidades, siendo todo un éxito y replicando esta experiencia a provincias.

Todas las manifestaciones culturales estaban evidentemente amenazadas, la literatura, debido a las dificultades para publicar un texto, la iglesia ayuda a publicar a un número pequeño de escritores cuentos, relatos cortos y poesía. En cuanto a la plástica, se impulsan las galerías de arte independientes, los talleres y murales en distintos espacios urbanos. Ejemplo de este trabajo se da en la Vicaría pastoral donde:

...“Un fenómeno saludable se realizó entre el 1 y el 6 de Agosto de 1983. Fue el 3º festival de la expresión joven por la cultura popular, con el subtítulo de “Algo nuevo está naciendo y en el pueblo está creciendo”. Lo organizó la Pastoral Juvenil de la zona oeste de Santiago de Chile con la colaboración de EDUPO. Se presentaron las siguientes expresiones: teatro, canto, popular, poesía, artesanía, y pintura”... (Vega, 1986. pág. 50).

... “En un espacio informal, el teatro Apóstol Santiago, un galpón rodeado por un semicírculo de tribunas, se concentró en una fiesta popular, con temas musicales comprometidos con la realidad y coreados por la concurrencia. La mayoría de los realizadores y público presencian a las poblaciones. En una de las paredes estaba esta inscripción: “HEMOS PERDIDO TANTO, PERDAMOS AHORA EL MIEDO”... (Vega, 1986, Pág. 56).

Debemos aclarar que es también dentro de este marco que se realizan investigaciones como esta, sobre teatro poblacional, dejando registro de algunas manifestaciones, esto muy a pesar de todo lo acontecido. La iglesia como institución entrega un pequeño aporte o apoyo a la comunidad a pesar del respaldo

explícito e implícito a las acciones del estado. Esta actitud histórica de la iglesia, frente a manifestaciones populares como estas, también podemos observarla en la actualidad. A esto se refiere Bernardo Subercaseaux (2014), en una entrevista realizada en la Universidad de Chile con respecto al rol de la iglesia católica en las manifestaciones populares en época de dictadura y la actualidad:

...“Eso es un hecho histórico, después a los jesuitas los echaron de América latina y yo diría que en el pasado, la iglesia tuvo una perspectiva doble, por una parte, cercana a lo que fue el Padre de las Casas, que fue partidario de las culturas autóctonas y crítico a la conquista , desde la conquista y después en la colonia algunas órdenes vivieron con ellos y convivieron e hicieron diccionarios, pero la iglesia actualmente es una institución hipócrita y no le veo ningún rol como institución”...
(Véase Anexos, Entrevista N° 9).

Con la Dictadura Militar, la sociedad no solo es desmantelada, junto con ello toda capa dirigente, tanto política como intelectual. La misión del régimen era desarticular las demandas populares. Esta situación afectó el desarrollo normal del teatro. Con posterioridad a esta fecha, aquellas compañías que recibían aporte del estado y universitario y que además divulgaban el arte en las capas populares, con compromiso militante, casi desaparecieron. Enfrentados a esta situación, los grupos de base popular comienzan a resurgir en pleno periodo autoritario, no sin apoyo de la acción pastoral o de la defensa de los derechos humanos, la investigación social independiente y la educación popular. El teatro popular se deja de ver como un medio de difusión de una creación artística y se descubre como herramienta de auto-expresión, animación social y educación no formal, en grupos empeñados en procesos de desarrollo social.

Además, se instalan los centros de torturas convirtiendo así comisarias, retenes, cárceles, edificios públicos, casas particulares y estadios en centros de

reclusión y tortura. Murieron muchos quienes hoy encabezan las listas de detenidos desaparecidos, y están también, quienes sobrevivieron a estos vejámenes en los campos de concentración.

En la situación de la tortura, el exterminio del cuerpo espera establecer un mundo contrapuesto, en donde existen la víctima y el torturador, el fin es la aniquilación total de la víctima llevándola así a los extremos del ser. Es en este contexto que nacen las manifestaciones artísticas, descubriendo en estos espacios un lugar de encuentro y fraternidad, en un intento desesperado por sentirse libre, en una euforia de resistencia cultural. Afuera sus familiares, se involucran en el ámbito cultural y comienzan a hacer creaciones con el fin de denunciar el abuso que sufren sus familiares en los campos de concentración. A su vez, dentro de estos mismos, los presos en algunas circunstancias pueden reunirse para hacer creaciones como poemas, canciones, pinturas, hacen artesanías y se inician en la práctica teatral. Hay que tener en cuenta que muchos de estos prisioneros eran grandes aportes a la cultura y estaban estrechamente ligados a partidos de corte comunistas los grupos de teatros que funcionan en los campos de concentración tienen como objetivo primero, expresar de manera libre y teatral sus emociones, entendiendo el contexto en el que se encuentran, el que es de absoluta privación, torturas y otros vejámenes. A pesar de lo terrible que fue, el hacer teatro les significó libertad.

La representación teatral pretende extenderse hacia la conservación en un acto de resistencia, reconstituyendo la coherencia entre pasado y presente conjugando la esperanza y la dignidad reconquistada. Ayudando así a soportar una cruenta realidad de la que muchos no lograron escapar. Luego, para el año 1976-78, y cuando ya los efectos de la política del shock se hacen evidentes en la sociedad chilena, la orientación de la acción poblacional se centra en la creación y aumento cuantitativo de organizaciones solidarias que aportan a los ámbitos más básicos de su vida como lo son comedores infantiles, ollas comunes, talleres, bolsas de cesantes, grupos culturales, comités de abastecimiento, de deudas de servicios

básicos, talleres laborales, huertos comunitarios, comprando juntos, Trabajo para un Hermano y Colonias Urbanas.

Más adelante, surgen grupos de teatro, debido a la inquietud de los pobladores por entregar opciones culturales, con valores opuestos a aquellos que prevalecen en los medios de comunicación masiva. Además de la integración de la modalidad de trabajo colectivo, al proceso de producción y de sus representaciones, la organicidad con el movimiento poblacional se centra, principalmente, en el plano ideológico y busca educar, crear conciencia, promover la organización popular, la unidad y luchar por sus derechos. En este sentido:

... “La expresión teatral se convierte en una plataforma de lanzamiento hacia una búsqueda de modos de superación del mundo real irracional y deshumanizado impuesto y promovido por el régimen militar”... (Ochsenius, 1988, pág.44).

El teatro poblacional como cultura popular, se convierte en un discurso ideológico de los sectores marginales... y...*“la acción política de los sectores populares se vuelve expresión y difusión artístico-cultural”... (Ochsenius, 1987. pág. 80)* .Esta realidad teatral de los pobladores, crea nuevas formas discursivas, con un sentido de pertenencia particular y los ayuda a su vez a la liberación creadora de ellos mismo, tal como lo menciona Ochsenius:

... “En el plano de las instancias discursivas populares, el teatro poblacional se constituye en un mecanismo de recuperación para los sectores marginales de la posición de sujetos de su propio discurso y facilita la posibilidad de articular una visión de mundo centrada en la práctica creadora y transformadora de sí mismos”... (Ochsenius, 1987, pág. 68).

En cuanto a las organizaciones culturales populares, según Carlos Ochsenius 1988, se divide en tres periodos. El primero es de 1975-76 y se caracteriza por el surgimiento espontáneo de diversas manifestaciones artísticas. El segundo momento, que es de 1977-79, desde donde surge la proliferación de estructuras populares de emergencia y se caracterizan por ofrecer una instancia activa al orden autoritario y levantar desde allí un movimiento opositor nacional. Tercer y último periodo es del 1980-82, que se caracteriza por la crisis en las que se sumen estas organizaciones. Estas organizaciones muchas veces producían su propio teatro, así lo explica Ochsenius:

... “Sin embargo, el carácter de producción teatral no queda definido a este solo nivel, el de los realizadores y guías. Falta considerar el papel de los destinatarios de la experiencia. Esto es la organización o comunidad de base. Y específicamente en el proceso social en el que ella está inmersa, en ese momento, la ocasión misma en que convoca a reunirse, a hacer o recibir teatro. El receptor es fundamental en la determinación del carácter que asuma finalmente la producción teatral. Porque de hecho, transforma el proceso de creación y la representación misma en un estímulo múltiple para sus propias necesidades”... (Ochsenius, 1988, pág. 128).

Mirada de este modo, la producción teatral o modos de producción populares, obtienen y crean modalidades casi ilimitadas, desde una dinámica autoexpresiva, un juego de simulación, o teatro de animación, como lo denomina Ochsenius:

...“Si esta como otras modalidades futuras de teatro animación facilitan la integración del tejido social de base, la recuperación de su palabra a través de muchos medios y

mensajes, el ejercicio de la iniciativa y la participación popular, cumple con ello una innegable función política y cultural. Desde el punto de vista político, contribuye a crear “ciudadanía” activa; desde el punto de vista cultural (símbolo-vivencial) un sentido de pertenencia y compromiso, en el proceso nunca acabado de constitución de una identidad colectiva, más allá incluso de coyunturas y guetos”... (Ochsenius, 1988, pág.148).

Este proceso que comienza a gestarse en la época, pasa a ser la base o lugar desde donde vemos que surge la idea de teatro comunitario, ya que como menciona Larraín:

...“La identidad no es solo una herencia del pasado, sino también mira al futuro, es un proyecto a construir. No cabe ninguna duda de que el principal proyecto de Chile en los noventa es llegar a hacer una sociedad desarrollada en la que se haya superado la pobreza que afecta todavía al 20 por ciento de su pueblo”... (Larraín, 2001, pág. 259).

Dentro de este complejo contexto, la identidad chilena se ve inevitablemente afectada, al comenta Ochsenius en el libro “Teatro y animación de base en Chile”:

... “la expresividad natural de los chilenos se ha visto matizada más que nunca con el alfabeto “no-verbal”: la palabra se vuelve señal: el acto, espectáculo: recurso, efecto para atraer la atención, convocar, congregar, conmover al transeúnte, al observador neutro, al posible cómplice o aliado, al adversario”... (Ochsenius, 1987, pág. 4).

Posteriormente durante los años 80, comienza una paulatina transformación en las formas de ver, entender y realizar el teatro en la población.

Transformación que se ve reflejada en el trabajo de grupos, que consciente o inconscientemente muestran la realidad que viven y sus posibles soluciones.

Producto del trabajo o de la acción que se realizaba en las poblaciones en época de dictadura y posterior democracia, se funda en el año 1984 La compañía de teatro La Carreta, dirigida por Víctor Soto y Gerardo Badilla; esta es producto del recorrido de esta compañía por distintos sectores populares del país y la necesidad de intercambio cultural, que se comienza a plantear la idea de hacer un primer encuentro popular teatral, esto ocurre con el apoyo del centro cultural “Marichiweu” de la comuna de la Granja y es en el año 1987, que se realiza la primera versión del Encuentro de Teatro Poblacional en Chile, siendo En la actualidad fundación ENTEPOLA, gran referente del teatro comunitario Chileno, es por esto que lo tomaremos como objeto de estudio para descubrir cuál ha sido su aporte a este medio.

El 5 de octubre de 1988 se realiza el Plebiscito Nacional o referéndum (estipulado ya en la constitución política de 1980) para decidir si Augusto Pinochet seguía en el poder hasta el 11 de marzo del año 1997. Este se dividía en el SÍ y el NO, si ganaba la opción SÍ, se perpetuaba la dictadura hasta el año 1997. De lo contrario, si ganaba el NO, se llamaría a elecciones democráticas para elegir a un legítimo presidente. El resultado del plebiscito fue de 55,99% para el NO y 44,01% para el SÍ, dando el triunfo a la opción NO. Este hecho marca un hito fundamental en la historia política y social de Chile, la opción de por fin terminar con la dictadura y dar paso a la democracia sin duda marcaría el futuro de Chile y a su vez el de los movimientos poblacionales y culturales.

Luego de la elecciones donde gana por una mayoría el partido Demócrata Cristiano, se proclama como Presidente de la República a el Sr. Patricio Aylwin, quien fue el primer presidente elegido democráticamente después de la devastadora dictadura que se prolongó por largos 17 años. Con el final de la

dictadura ya no existe un enemigo directo lo que dejó con desconcierto a muchas organizaciones. Con la llegada de la democracia se sienten vientos de libertad en la Cultura, pero las organizaciones no reciben el apoyo esperado de parte del estado y es así como se dan cuenta de que el enemigo sigue presente en diferentes formas.

En este periodo, el teatro comunitario sufre grandes cambios, el hecho principal, es que floreció en un periodo de muchas violaciones a los derechos humanos y que de un momento a otro termina. El enemigo se ha disipado y esto causa grandes cuestionamientos en las áreas comunitarias. Por una parte está el clima de celebración y júbilo por el fin de la Dictadura y, por otra parte, existe una gran expectativa con la democracia, ya que se espera que con su llegada, no solo se abran las puertas a un sin fin de oportunidades que se les negaron, sino que, también, de recibir el apoyo contundentemente para las artes en general y, por supuesto, a las artes comunitarias, expectativas que finalmente no se cumplen. Con la llegada de la democracia y una constitución hecha por la dictadura, Chile se sumerge dentro de un sistema económico capitalista, potenciada por los gobiernos de la concertación y que afecta toda nuestra sociedad, complejizándose la lucha del movimiento popular anticapitalista. Podríamos decir que los movimientos populares son el paso más allá para la reivindicación de la sociedad. Al respecto se refiere Carlos Pérez Soto, profesor de estado de Física en el libro “Teatro Público” 2014, Los movimientos populares son producidos en los sectores subalternos:

...“su fuerza es lo que realmente temen las clases dominantes. El movimiento popular suele ser un gigante dormido, anestesiado por las políticas neo clientelísticas, disgregado por la precariedad laboral y el endeudamiento, reducido a la impotencia por la psicologización y medicalización del agobio cotidiano. Pero un gigante cuyo clamor estremece hasta las raíces de la sociedad. Cuando expresa su furia aplazada, contenida, todos los sectores sociales resultan

emplazados. La sociedad entera se politiza”... (Pérez, 2014, pág. 10).

Según Pérez, en el periodo de la Concertación, se profundizan el modelo neoliberal en Chile, en una sociedad democrática y de libre mercado, el sistema capitalista florece, en beneficio de las empresas, y en desmedro de la sociedad y del pueblo. A los ciudadanos solos se les considera en el momento de los votos, para ser representados por quienes no representan al pueblo. En el periodo de la Concertación se habré paso a las privatizaciones en todo ámbito, entre los más relevantes, la educación, la salud pública, y en el trabajo (subcontratistas). El manejo de los fondos de pensiones (AFP). Existe además, el saqueo de los recursos naturales y minerales, como el cobre (más del 90 % de la inversión es extranjera), con respecto a los recursos pesqueros, esta explotación inducida por el comercio está alterando los cambios ambientales, y los naturales (Flora y Fauna) donde existe un descuido, una explotación para un beneficio comercial, Pérez se refiere así:

...“Chile es actualmente un modelo a nivel mundial de apertura hacia el mercado global (firmando toda clase de acuerdos de “libre” comercio que favorecen al capital transnacional) es modelo en la renuncia del estado a hacerse responsable de derechos básicos y permanentes como los del trabajo, la educación, la salud o el transporte público”... (Pérez, 2014, pág. 11).

El autora argumenta que de alguna manera los intelectuales y los artistas que participaron de la caída de la dictadura en Chile, conforman junto con la democracia un pacto tramposo, que justifica los acuerdos de la democracia, (recordemos las propagandas de apoyo, por el “NO”) y por la cual estamos con los problemas ya antes mencionados y muchos más.

La percepción para comprender la realidad e historicidad de nuestra cultura popular en la sociedad se complejiza ya que los artistas, inmersos en el sistema hegemónico cultural, se quedan en la praxis de hacer teatro como concepto hegemónico y estético impartido en las escuelas. Por otra parte, los intelectuales, a pesar de dilucidar o investigar sobre la temática, no logran llevar a cabo prácticas de transformación social. Cuesta entonces llegar a una comprensión crítica de parte de ellos, por no pertenecer, palpar o sentir la realidad que viven los sectores marginados, y ya que están sujetos a la burocracia estatal donde, la educación, el teatro y la crítica se han resignificado en función a un sistema imperante que nos agobia y nos maltrata. Es así como entonces, el teatro chileno entra en el mundo del mercado con la industria cultural. La única forma de obtener dinero es a través de fondos concursables, problema para cualquier compañía, más aun para las emergentes, que quieren abrirse paso dentro del sistema capitalista, que acoge solamente a las empresas.

Frente a esta realidad cuesta ampliar la visión, u obtener una mirada más periférica del problema, en los gobiernos de la concertación actual, las políticas que existen para el arte y en especial para el teatro son absurdas, fomentan las gestiones culturales para ganar proyectos, por lo tanto, el actor teatral como intérprete está preocupado de cuánto dinero va a ganar, entrando en conflictos personales con las formaciones académicas, que solo forman para la escena. Al preguntarle sobre el rol del intérprete teatral o actor en el teatro chileno actual, Víctor Soto, en una entrevista realizada, nos comenta que:...*“Tenemos que asumir, que no es el teatro el que está en crisis, el teatro nunca ha estado en crisis, los que están en crisis somos nosotros, por temas económicos”*... (Véase Anexos Entrevista N° 11).

Entonces existe una complejidad en la práctica de nuestro trabajo como intérpretes. Con respecto a este deber social del intérprete teatral, habla Victor Soto Rojas, 2002, entregando luces de un proceso que vivenció al fundar la compañía “La Carreta” y sobre algunas diferencias que podemos identificar entre el modelo

teatral hegemónico y el modelo teatral popular. Él plantea que el teatro oficial muestra situaciones humanas de determinada estética depurada, para un sector que acostumbra consumir arte. Para el teatro popular, en cambio, es un medio de comunicación para mostrar relaciones sociales, de poder y dominación.

El acto teatral une al actor con el espectador junto a su historia y el mensaje se traducirá a sonidos, imágenes y sentidos dando paso al juego lúdico de la magia, este es el cordón umbilical, viven juntos esa comunicación. Sobre este poder se refiere Augusto Boal, al compararlo con el impacto de un tanque o una bala. Debido al nivel de denuncia, conciencia y trascendencia, termina por ser entonces una herramienta educomunicacional peligrosa:

... “Cuando al teatro se le asume como y desde el teatro popular y lo educomunicador en sentido liberador, resulta ser panfleto, política, expresión no artística y se le reprime(...) Esta es parte de la gran diferencia entre el Teatro Popular y el Teatro como simple expresión artística enseñado en Escuelas privadas o Universidades públicas y privadas”... (Soto, 2002, Acto II, pág.2).

Debido a esta razón es que el teatro popular no recibe el apoyo monetario necesario para destacar más allá de lo debido o prudente, para no opacar al teatro oficialista. Con las características antes mencionadas, y al recordar nuestro proceso de investigación durante estos últimos dos años, creamos un cuadro comparativo donde podemos observar características de ambos teatro en oposiciones.

Cuadro comparativo de similitudes y diferencias del teatro, oficial y el Comunitario.

Teatro oficial.	Teatro comunitario
Espacio privado, y público. Teatro "sala" principalmente.	Espacio, y público como calles, plazas, centros culturales, etc.
Dirigido para el espectador.	Dirigido para la sociedad, el pueblo.
Puede darse dentro y fuera de un sector.	Se da generalmente dentro de la comunidad, resignificando sus espacios.
Teatro no crítico.	Teatro crítico, educativo.
Valor estético; Importa más la forma.	Valor de fondo, en su crítica. Ideologías.
Genera entretención, y reflexión.	Genera entretención, reflexión, acción y cambios.
Modo de producción, jerarquizado, vertical.	Modos de producción comunitaria, horizontal.
Teatro comercial: inserto en el modelo económico del mercado.	Teatro no comercial: modelos de autogestión.
Un teatro culto.	Un teatro popular.
Conservadores.	Vanguardias.

Al observar el recuadro, podemos reconocer ciertos factores en común y diferentes del teatro oficial y teatro comunitario. Ambos tipos de teatro manejan un mismo concepto de teatro, pero sus modos de producción, a quien se dirige y para qué, apuntan a intereses en particular, que los identifica y los diferencia, estos intereses entran en diferencias del ámbito artístico cultural, ideológicas, políticas sociales, educativas, económicos.

Como ya antes mencionamos la mirada de la cultura hegemónica y su concepto como teatro y luego de presentar la historia del teatro popular en Chile, comenzamos a rastrear de donde proviene el término de “comunitario” en nuestro país y que implica en la cultura y el teatro. Para este propósito asistimos a diversas ponencias en nuestra Universidad, donde se discutía sobre el tema. Una de ellas fue la realizada en la sede de Condell en el mes de noviembre: Primer encuentro Chileno-Argentino de Praxis Comunitaria, donde George Ungle expuso sobre el concepto de comunidad y lo común en Chile, dejando en claro que, en el ámbito de la literatura, y junto con la conformación de los estados con las independencias en contra de la monarquía, reaparece la idea de comunidad, que se opone a la idea de república o imperio u otras nociones políticas, dando cuenta de la autonomía de las comunidades, orientadas a una vida en común, asociándose también a la idea de libertad, y de inmunidad en su relación con otros, por ser una forma de organización única e independiente. Entonces en la actualidad se intenta rescatar la idea de comunidad para diferenciarse de las monarquías en tiempos de independencia.

La noción de comunidad es un término occidental, ocupado académicamente, durante ya tres décadas, el cual posee varias connotaciones y usos que tienen que ver principalmente con la historia y el significado del término. Este surge, con gran importancia, dentro de un contexto histórico social que habla de formaciones sociales distintas, como las conquistas, separando a conquistadores de conquistados. Entonces, para explicar de manera simple, diremos que la conquista al instalar una cultura hegemónica, ejerce opresión y

dominación a las etnias originarias y para esto, se recurre a estrategias de colonización cultural, para cambiar lo que existía, en las que destaca, el lenguaje, (castellano/español), estrategias en políticas, en economía y en cultura.

La socioantropología, y la psicología, desarrollada en la Escuela de Chicago, han estudiado el desarrollo de este término de comunitario y la interacción y organización social, el que conduce a una teoría de capital social comunitario y su relación con el desarrollo y su resistencia social. Resaltando en algunas definiciones el “sentido de comunidad” y dejando fuera temas como el territorio y la historicidad. Al respecto Maritza Montero (2004), dice que:

...“el término “comunidad”, refiere a “la cualidad de común, que pertenece o se extiende a varios; un conjunto de personas de algún pueblo, región o nación, y lo que es disfrutado por varios sin pertenecer a ninguno en particular”... (Montero, 2004, pág. 95).

Entonces la “cualidad de lo común” es un “sentimiento” que acentúa la idea de “comunidad”, el que se caracteriza por tener reciprocidad, el ser solidarios, donde se forman redes de comunicación, y no es la ubicación geográfica, o el territorio, o el lugar el que determina este sentimiento de comunidad, ya que la tierra nos pertenece a todos, todos somos parte de ella. En la psicología comunitaria, Krause nos dice que *“el sentimiento de que uno es parte de una red de relaciones de apoyo mutuo, en las que se puede confiar, el sentimiento de pertenecer a una colectividad mayor.”(Krause 2007, pág. 249).*

El término comunidad también se entiende desde un ámbito político, en cuanto a las relaciones en redes y modos de producción que se tienen con las otras comunidades, aplicando estrategias de gobernabilidad con sus vecinos, familiares, trabajo de la comunidad. Aquí se establece otra diferencia, porque la globalización no tiene ubicación geográfica, pero, si, se identifica en redes, (ejemplo, redes sociales), lo que es parte de la individualización moderna. En cambio la relación que propone la idea de comunidad, es una relación natural directa, y de redes de lealtad. Nicolas Rose (2007) dice así:

...“La comunidad propone una relación que aparece menos “remota”, más “directa”, relación que no ocurre en el espacio político “artificial” de la sociedad sino en matrices de afinidad que parecen más naturales. La comunidad de cada uno no es nada más –ni nada menos– que esas redes de lealtad con las que uno mismo se identifica existencial, tradicional, emocional o espontáneamente, en apariencia, más allá y por encima de cualquier valoración calculada, basada en el propio interés”... (Rose, 2007 pág. 122).

La idea de comunidad es un sentimiento, y el arraigo de la tierra es necesario para relacionarse dentro de la comunidad. Con la globalización se pierde este arraigo, ya que no establece geografía o lugar, además de potenciar a través de redes tecnológicas el individualismo moderno. Arturo Escobar (2000), nos plantea que la naturaleza y la cultura deben ser estudiados como construcciones sociales “basados en el lugar” y no como pre-social...*“muchas comunidades rurales del tercer mundo, ‘construyen’ la naturaleza de formas impresionantemente diferentes a las formas modernas dominantes”... (Escobar, 2000, pág. 6).*

Las relaciones sociales dentro del ámbito de lo comunitario abarcan a personas, representaciones y la misma naturaleza. Estas relaciones constituyen parte de las relaciones sociales, dentro de los mismos parámetros de importancia. Por ejemplo, Descola (citado en Escobar, 2000) sostiene que...*“en tales sociedades de la naturaleza, las plantas, los animales y otras entidades pertenecen a una comunidad socioeconómica, sometida a las mismas reglas que los humanos”... (Escobar, 2000, pág.5).* Las comunidades actúan entonces con elementos particulares y democráticos, que los caracterizan dentro de su cultura, además de resignificar y dar valor a su organización social, (creencias, valores, política), se separan de lo que entendemos por organización social hegemónica, siendo un punto de resistencia de las comunidades, porque modifican y articulan sus adaptaciones. De esta forma se establecen diferencias y fronteras que caracterizan a un grupo étnico organizado, con otras formas políticas de organización social.

Al consultar a Georg Ungle sobre las influencias hegemónicas que conviven en la actualidad chilena con respecto a la discusión de “lo común” en Chile hoy, él comenta que:

... “Las matrices del pensamiento social (libre, real, cotidiano) se confunden con las del pensamiento de las instituciones tecno científicas, que como sabes, hace siglos ya, representan un movimiento que proviene del llamado “Renacimiento” de los reinos europeos y sus horizontes post imperiales”... (Véase Anexos, N° 10).

Teóricamente, lo común, es un campo muy complejo de análisis, ya que lo que es común es el lugar o territorio donde convivimos y para analizarlo es necesario hacer un estudio antropológico, ya que en él surgen diferentes signos lingüísticos que sirven de base para la cooperación en la vida comunitaria.

Otro de los factores en la actualidad que influye en la idea de lo comunitario, es la tecnología y su uso, porque atraviesa toda la producción de la naturaleza y la sociedad de una población, pues representa la relación con nuestros medios naturales. En el diseño de la sociedad post colonial, las oligarquías familiares y monopólicas producen “lo común”, desarrollando las “industrias culturales” al apropiarse también de la tecnología, y los medios de comunicación de masas, como la televisión y la prensa escrita. Esto es antropológicamente un problema sociocultural, por nuestra condición postcolonial, pues es el domino del americano y del africano que fue esclavizado en África y luego en América, es la base de la producción de un Imperio que vuelve moderna a la Historia. El autor menciona como ejemplo de esto el caso de Haití, en cuanto a la abolición de la esclavitud, ya que gracias a la retórica dominante de la independencia militar se oculta el hecho de que solo en ese país, se dieron condiciones de liberación de la esclavitud, independientemente del destino de su democracia, atacada en principio, como es evidente, por Francia.

Se observa que los “lugares” resisten, porque contienen el habitar, y el habitar es producto de la auto conciencia de la construcción del mío y del yo, del otro y el suyo o tuyo, según la cercanía social. Dentro de su ponencia, el autor Daniel Álvaro, quien explica la visión filosófica del término comunidad y su desarrollo, al ser consultado por un estudiante de primer año de Psicología en la UAHC:

...“¿Hay algo más común que ser y estar, relacionado a la idea de existir, pertenecer y lo real?”

Este es el punto inicial de la discusión, ya que ser, estar, existir es lo más común, ya que es nuestro primer dato y sin él no podemos ser en comunidad, la idea de existir pasa a ser un acto concreto y muy proactivo, Es un cuerpo vivo, humano, ya que ocupa una espacialidad. También quienes la interpelan y se consideran fuera de ella forman parte de la comunidad de los que no se sienten pertenecientes”... (Véase Anexos Ponencia Álvaro Documento N° 19).

En este punto se observan las complejidades del concepto de lo común, y lo comunitario por ser conceptos que contienen al otro en sí mismo, por estar íntimamente relacionados. Para reconocer los factores puestos en común sobre el concepto de lo comunitario y teatro comunitario, se presentan en un cuadro comparativo las ponencias, seminarios y encuentros en el que participamos como oyentes, y que tienen relación con el concepto y los modos de producción en el que se mueve, para ver y encontrar similitudes y disidencias a considerar.

Cuadro comparativo

Nombres	Conceptos	Modos de Producción
---------	-----------	---------------------

	Similitudes	Disidencias	Similitudes	Disidencias
George Unger y Daniel Álvaro. Encuentro de praxis comunitaria	Investigan y teorizan sobre el concepto y la praxis comunitaria.	No se encuentran en el área teatral específicamente.	Ponencia formal dentro de la Institución universitaria	Problematizan el concepto de lo común o lo comunitario en Chile.
César de Vicente	Investiga sobre el concepto de teatro crítico, popular y comunitario.	Ve el caso específico de Latinoamérica desde su realidad española.	Ponencia formal dentro de la Institución española.	Presenta la idea sobre “historicidad” Latinoamérica al ser conquistados.

Se observa en el cuadro comparativo, dentro de las similitudes conceptuales, que se plantean diferentes hipótesis sobre el significado de “lo comunitario” en Latinoamérica y Chile, dentro de las podemos destacar los conceptos de teatralidad como ritualidad y la idea de “estar en común” y “ser en común” como un proceso inherente del ser humano, y la idea de que para estar en común podemos compartir ya sea un territorio, una postura ideológica o política. En cuanto a sus disidencias, se ve como los autores plantean desde diferentes puntos de vista su propia visión sobre lo que es “lo comunitario” dentro del teatro. En el

caso de George Ungle, él plantea el concepto de “Territorio” como factor primordial para pertenecer a una comunidad, la idea de pertenecer a un específico entorno. Daniel Álvaro, él entrega su visión de cómo el concepto ha sido estudiado, paradójicamente desde la filosofía surgen los más relevantes estudios, la lamentable ausencia de estudios sociológicos al respecto, debido un poco a que parte de la compleja de idea de “existir” e “identificarse” con otro.

En cuanto al autor César de Vicente, en el Seminario de Teatro Crítico Latinoamericano, aporta nuevos conceptos a considerar para la investigación. Dentro ellos encontramos la idea de “Crítica” y la de “Historicidad”. La crítica se considera parte fundamental del teatro popular y comunitario. Y la historicidad pasa a ser un punto de vista de cómo se ven nuestros procesos históricos como país sin cerrarlos y sesgarlos y no dar hechos históricos, como acostumbramos en el colegio, de algo que sucedió como una verdad absoluta. Este concepto también explica el caso específico de Latinoamérica que posee una historicidad cultural particular por ser pueblos históricamente oprimidos donde él plantea que nunca se ha vivido la modernidad pero sí la postmodernidad

Estos conceptos: lo comunitario, ser en común, teatralidad, ritualidad, territorialidad, ideología, política, crítica e historicidad, sirven para analizar tanto el concepto de “teatro comunitario”, como también sus modos de producción, formando parte relevante para entender el significado de teatro comunitario en Chile y sus alcances. Siempre aclarando que no es nuestra pretensión llegar a una verdad absoluta, como lo menciona César de Vicente:

...“Existe una obsesión de meter dentro de una casilla el concepto, pero en los juegos de poder todo es academia, por eso sirve para crear una historia crítica. ¿Qué es lo que hay común para que aparezca y luego no? ¿Qué tienen en común? Algo se escapa a las cronologías y territorios la Latinoamericanidad... Local /global/ construcción de hispanidad y latinoamericanidad se desarrolla en función. Y

excede los niveles buscados”... (Véase Anexos Entrevista N° 18).

Además de comprender, aclaramos, que aún no se puede llegar a una definición exacta de lo que es el “teatro comunitario en Chile”, por ser un concepto incipientemente, contemporáneo y por contener en sí mismo múltiples factores concretos y efímeros, que lo destacan. Se espera poder observar y analizar a quienes se autodenominan de esta manera, como lo son la Fundación ENTEPOLA y el Colectivo Sustento, dos grupos humanos avocados a esta labor que desean a su vez reflexionar sobre este tema en Chile.

Casos de Teatro Comunitario en Santiago de Chile Hoy.

Fundación ENTEPOLA... Año a año, un punto de encuentro.



Ilustración 6. A la derecha ENTEPOLA 2013, a la izquierda él anfiteatro de Pudahuel 2014.

Arriba se puede apreciar la transformación de la infraestructura sufrida en el Anfiteatro de la comuna de Pudahuel. A la izquierda, el escenario y graderías del año 2014 y a la derecha, el actual escenario de ENTEPOLA 2015.

Es de suma importancia entender que esta historia la reconstruimos a través de entrevistas de sus propios fundadores, y los que trabajan como voluntarios, además de Información seleccionada de internet, documentos facilitados como fotocopias o folletos. Y por supuesto que la participación en los ponencias y seminarios, y ser parte del equipo de voluntarios de ENTEPOLA, sirvieron para dar sentido a este ejemplo que destaca por su relevancia en el teatro Comunitario en Chile. En este sentido agradecemos a David Musa por la invitación.

Como ya se mencionó anteriormente, la compañía de teatro “La Carreta” quien es la fundadora de ENTEPOLA, comienza su aventura producto del trabajo y de la acción que se realizaba en las poblaciones en época de dictadura. Es así, como nace en 1984, la compañía de teatro “La Carreta”, dirigida por Víctor Soto y Gerardo Badilla, quienes comienzan un recorrido por las poblaciones y comunas

vulnerables como experiencia oficial de teatro, no para ganar dinero o ser reconocidos con sus montajes teatrales, sino, para educar con sus creaciones artísticas. Como resultado del recorrido de esta compañía por distintos sectores populares del país, además de compartir con otros grupos teatrales con la misma finalidad de acercar el teatro a la gente y en los mismos lugares, surge la necesidad de intercambio cultural. De esta manera la compañía de teatro “La Carreta” se plantea la idea de hacer un primer encuentro teatral en las poblaciones, idea acogida por el centro cultural “Marichiwueu”, el cual, funcionaba en la comuna de San Ramón. En esa época, este centro cultural contaba con no más de 5 o 6 jóvenes, con cero experiencia en teatro, pero llenos de energía y con importantes acciones en pro de la comunidad, asustados pero con fuerza y convicción para generar cambios, forman parte de la organización del festival. El contexto de la crisis política estaba instalada, y los problemas a nivel comunitario en dictadura eran mucho más terribles que en otros momentos. Realizar una experiencia de este tipo no es fácil, el objetivo es sobrevivir en dictadura, teniendo como arma el teatro. Comienzan así una travesía, la cual no cuenta con recursos económicos y tampoco existe un proyecto determinado para este fin. Para generar este primer encuentro, se suman las voluntades del grupo, la ayuda incondicional de los familiares y amigos de la comunidad, los que van generando su propio espacio cultural. Después de un año de organización para este encuentro, finalmente, en 1987, comienza la primera versión del Encuentro de Teatro Poblacional en la Granja, lo que más adelante se conoce como, Festival Internacional de Teatro Comunitario ENTEPOLA. Este primer encuentro, que tiene una duración de solo dos días, se realizó en una cancha de fútbol que facilitó la población; se contaba con un escenario humilde, facilitado por un jardín infantil, los focos eran ampolletas de casas, además, se contó con bancas para el público, era un teatro pobre en el sentido de lo social y lo económico. Llegaron 30 grupos de teatro, no solo de la zona sur, sino de distintas partes de Santiago. Esto da una dimensión de lo que se hacía en esa época. En los grupos teatrales que participan en este encuentro no existe mucha preocupación por la puesta estética, sino que,

el mensaje y cómo se entrega son lo importante. Para el teatro oficial, esto es un teatro panfletario, además de humilde y sin calidad.

Este encuentro de teatro se convirtió para la organización y la comunidad, en una forma de resistirle a la dictadura a través de las artes. El público respondió con su presencia y gratitud. De esta manera, se comprueba que la realización del encuentro era posible, efectiva, por lo mismo, se decide trabajar para un segundo encuentro teatral y con las mismas características. Víctor Soto se refiere al momento así:

...“El objetivo principal era sobrevivir en dictadura y era lo que teníamos a mano, no habían proyecciones, fue la práctica la proyección, fue dinámica, no fue que “allá nosotros, que somos seres especiales, vamos a ser este encuentro y lo vamos construir a tantos años”, no, mentira, era el encuentro en sí mismo o la necesidad de vivir... Es hoy entonces cuando comprobamos que era efectivo; dijimos aaah...yapo, hagamos otros encuentros y así fueron surgiendo un 2° un 3°, y cada vez, y cada encuentro fue planteando nuevos desafíos, al margen de la piedra, del palo, de la barricada, era el teatro también, y lo que hacíamos era nuestro medio de sobrevivencia. Por lo tanto, fue una forma de resistir a la dictadura la realización de este encuentro, y eso queda grabado en los espectadores, en la gente que asiste, pues cuando empezamos y terminamos las actividades del viernes y sábado la gente se retiraba del lugar llorando y las frases más recurrentes de pobladores y pobladoras eran: “esto nos salvó la vida”. Si al poblador y a las pobladoras le salvó la vida con más razón a nosotros”... (Véase Anexos Entrevista N° 11).

David Musa, otro de los hombres que han colaborado durante el inicio de este festival y posterior director de la Fundación ENTEPOLA, se refiere a ese periodo así:

...“Bueno, yo creo que en ese minuto no se hacían tantas proyecciones, uno estaba anclado mucho más en el presente y sobre todo en las necesidades. Era un festival de carencia en todo sentido, sobre todo en temas económicos. Creó que el principal objetivo (1987, 1988, y 1989) era el tema de la dictadura y eso de alguna manera nos congregaba a muchos grupos, centros culturales, grupos de teatro. Entonces un objetivo importante era crear redes, y eso, yo creo que se logró enormemente. No era difícil convocarlo, que sé yo, habían treinta grupos locales de teatro de los más diversos. En esos momento había mucho movimiento cultural, imagínate se usaban las parroquias, movimiento muralistas, en fin. Mucho teatro, mucha gente metida en talleres, mujeres, gente de la comunidad, etc.”... (Véase Anexos Entrevista N° 1).

Con cada convocatoria se plantean nuevos desafíos. Uno de estos se presenta en el tercer encuentro de Teatro Poblacional de la Granja, en el cual, se sumaron tres compañías de teatro provenientes de Argentina, quienes llegaron a conocer la experiencia y participar de ella, estas compañías llegan de manera improvisada al encuentro, generando un conflicto en la organización del encuentro, ya que deben solucionar problemas tales como el alojamiento, la alimentación, etc. Aquí se ve claramente que es en la práctica donde se aprende, por cuanto, empieza en la marcha una reacción social orgánica natural, en cooperación y ayuda para el Encuentro de Teatro Poblacional, es así como las juntas de vecinos, los centros de madres, y ONG, comienzan a colaborar para la organización del encuentro. Finalmente, el desafío se constituyó como una exitosa primera experiencia latinoamericana.

Con la llegada de los grupos de teatro de Argentina, la organización tuvo que reestructurar su funcionamiento interno, para esto, se generaron comisiones de trabajo que optimizarían el tiempo, la calidad y la eficiencia de la organización, dándole un orden a esta nueva estructura, que marcará el comienzo de una forma

de trabajo, en pro del Encuentro de Teatro, que se mantiene hasta la actualidad, la cual, rescata el trabajo en comunidad, que se genera a través de voluntades, tales como asociaciones, donde nacen las comisiones de “Casa Hogar” y de “Producción”, que son el eje fundamental del funcionamiento del festival hasta hoy en día. David Musa se refiere así al vínculo que se forma entre estos factores:

...“Desde lo social y utilizando el teatro como herramienta, entonces entendiendo eso, lo que más se crea, son vínculos con otras compañías y agrupaciones. Osea hay una red local, comunal, en donde se asocian la municipalidad y todos los centros, centro de madres, las famosas ONG, etc., que de alguna manera, en ese tiempo de dictadura, conforman la organización de esta primera experiencia, que es apenas de un día, que se llamaba “encuentro de teatro poblacional”. Así de concreto y simple aparentemente, y es un trabajo enorme. Hay que entender el contexto de la represión existente, eso es muy importante, porque ahora es difícil visualizarlo, pero es un tema: salir a la calle y hacer acciones públicas, ya era un acto importante de fuerza”... (Véase Anexos Entrevista N° 1).

ENTEPOLA, es una organización y actualmente una Fundación sin fines de lucro, su misión es *“Potenciar y mantener el movimiento artístico comunitario, utilizando el teatro como herramienta de formación y transformación en el ámbito social, educacional y cultural.* Este encuentro ha seguido su funcionamiento y ampliación año a año, a pesar de los recursos económicos escasos que existen para las artes en general. Esta ampliación se ve, por ejemplo, en términos de días, desde sus inicios contaban con solo un par de días para llegar en la actualidad a los diez días de festival que perdura, ya que aumenta la cantidad de grupos que asisten a las convocatorias, las obras por noche y consecuentemente el aumento considerable del público. Aumentando el movimiento itinerante por otras comunas de la Región Metropolitana en paralelo al festival, que también se realiza, incluyendo la realización del festival ENTEPOLA, durante 5 días en Salamanca, cuarta región,

experiencia que ya tiene 10 años, trasladándose el equipo gestor, el equipo ejecutor, y las compañías hasta ese lugar. Pero la ampliación es aún más relevante, ya que se instala como un modelo a seguir en otros países, donde se internacionaliza la experiencia con resultados importantes,

El festival ha tenido éxito con las compañías extranjeras y se ha replicado en países como: ENTEPOLA Colombia, ENTEPOLA Argentina, JUJUY. ENTEPOLA Venezuela y ahora último se suma México, además de otras replicas en países como Brasil, Perú y Ecuador. Experiencias que toman el nombre del festival, con su previa autorización, pero que no se encuentran sujetas a la organización chilena. David Musa se refiere a la internacionalización de ENTEPOLA y las relaciones con otros países así:

...“Comienzan surgir de manera espontánea, de boca en boca de los grupos que venían, que de alguna manera vieron como un modelo de organización, (ustedes ya lo saben, que la organización se hace con los mismos grupos de teatro que nosotros hemos formado) Entonces la cantidad de voluntarios que forman las comisiones, se nutren de esos talleres o grupos y eso de alguna manera va creando un modelo de organización en donde participa la comunidad”... (Véase Anexos, Entrevista N° 1).

Un rasgo, no menos importante, es el cambio de significado en sus siglas “ENTEPOLA”, que ha sucedido de manera espontánea con el tiempo y sus cambios de conceptos utilizados por la comunidad. En un comienzo, estos encuentros artísticos suceden en las poblaciones como un encuentro local, entonces, el término es utilizado y conocido particularmente en Chile y las siglas responden a Encuentro de Teatro Poblacional Latinoamericano ENTEPOLA. Con la ampliación y el entendimiento del arte popular latinoamericano y los cambios en el contexto histórico, sociológico y la elaboración de proyectos a nivel internacional, se les hace necesario replantearse el nombre del Encuentro. Las necesidades van surgiendo en el camino y las soluciones a ellas también, es así como posteriormente pasa a

llamarse Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano ENTEPOLA y luego “Festival Internacional de Teatro Comunitario ENTEPOLA” en la actualidad es Fundación ENTEPOA. Esto plantea nuevas interrogantes con respecto a lo que es “lo comunitario” como parte del contexto histórico, político y social de Latinoamérica. El que da cuenta de una historia particular, dentro de un sistema económico capitalista actual. Viéndose reflejada desde un inicio, como un Encuentro Poblacional para llegar a convertirse en Fundación. Así también estas interrogantes surgen dentro del grupo de trabajo, ¿qué se entiende por “teatro comunitario”?, David Musa se refiere al cambio de siglas vivido por el festival:

...“De alguna u otra manera, la palabra popular tenía mayor alcance, de alguna manera había una mejor aceptación del término, era más comprensible en términos, ya de atisbos en la presentación de proyectos a los diferentes organismos nacionales e internacionales. por un lado, era más local y, por otro lado, y que ver con un asunto más sociológico, ya las poblaciones, en algún minuto, ya no se llamaban poblaciones, comienzan a llamarse villas, los pobladores ya no eran pobladores, éramos vecinos, y comenzamos hablar no del pueblo, sino que de los ciudadanos, te fijas cómo empiezan a cambiar la terminologías y que tiene que ver, no solo con una terminología, sino con lo que hay atrás de esa terminología, con una ideología, comienzan a cambiar los paradigmas de la sociedad, los modelos, las miradas sociológicas”... (Véase Anexos, Entrevista N° 1).

Fundación ENTEPOLA



Ilustración 7. Arriba, Escenario ENTEPOLA, 2014.

La historia de ENTEPOLA o de cualquier organización, como en la vida y su desarrollo, no deja de tener conflictos, modificaciones y cambios, que se verán reflejados en el tiempo, en la estructura y la organización de ENTEPOLA. La necesidad de plantearse proyectos con buenos resultados, para poder financiarse, porque son una entidad sin fines de lucro, hace que los organizadores decidan dar un paso hacia la institucionalización, planteándose una nueva orgánica y convirtiéndose en Fundación ENTEPOLA el año 2013. Con respecto a este cambio habla David Musa:

... “¿Cuál es el cambio que sufrió ENTEPOLA al convertirse en fundación?”

Claro, nos pasamos todo el año del 2013 armando la estructura y el diseño de por qué ser fundación, y hay razones que son bastantes ingenuas, pero otras bastantes profundas. Veníamos funcionando de una manera artesanal, esto nos da una estructura y nos potencia en el diseño, nos permite mantener y sostener esta iniciativa, entendiendo “las reglas del sistema” (como Lautaro) Pero según las reglas del juego, podemos acceder a las acciones culturales, irnos a empresas con responsabilidad social, establecer alianzas con

universidades a nivel internacional y nacional, tenemos muchas posibilidades para desarrollar el proyecto y hacerlo crecer con contenido”... (Véase Anexos Entrevista N°1).

En la actualidad, la organización de la fundación ENTEPOLA está compuesta por un directorio encabezado por David Musa (Director General), Rubí Figueroa (Directora de la Escuela Latinoamericana de Teatro Popular, ELATEP) y Enri Díaz Vallejos (director tesorero y coordinador), encargados de la producción del festival. Además cuenta con un equipo de asesores en el área de marketing, gestión, comunicación, y otros, también existe un equipo muy diverso de ejecutores (voluntarios todos ellos), como organización son los que dan vida al festival de teatro.



Ilustración 8. Preparación del escenario, 2014, técnicos y tramoyas, voluntarios.

ENTEPOLA 2014 contó con casi 60 voluntarios, cada uno de los integrantes tiene una función y un rol fundamental e importante dentro de la organización del festival, para hacer de esto una fiesta teatral. Además la fundación ENTEPOLA tiene asociación con distintas entidades, ya sean públicas o privadas, las cuales dan su aporte en forma de auspicio o patrocinio, también hay

colaboradores y quienes ayudan a la realización del festival, ejemplos: las Municipalidad de Pudahuel y de Salamanca, Traperos de Emaus, Embajada de España, Colectivo Sustento, Fisura, Corpetchile, entre otros.

El festival se desarrolla en los meses de enero y febrero en la Región Metropolitana y Cuarta Región con presencia de un promedio de 25 compañías chilenas y extranjeras, que son representativas de las más diversas tendencias del teatro comunitario, también conocidas como técnicas de teatro popular; teatro de calle, murga, teatro circo, teatro aplicado, teatro de ciegos, teatro carcelario, teatro de tercera edad, teatro invisible, entre otros. La misión es potenciar y mantener el movimiento artístico comunitario, utilizando el teatro como herramienta de formación y transformación en el ámbito social, educacional y cultural.



Ilustración 9. Habitación, Grupo de danza/teatro, Uruguay. 2014.

Durante los 10 días que dura el festival se realizan muchos talleres artísticos dirigidos a la comunidad, donde participan jóvenes, niños y adultos del sector, además de toda la comunidad y compañías que alojan en la escuela. Existen además unas instancias muy interesantes, dirigidas a los grupos que participan con su obra o presentaciones

diversas índole en el festival, llamada **Desmontajes**, las cuales se dedican a desentrañar el otro lado de las obras o presentaciones del festival, instalando momentos de conversación y de retroalimentación con otras compañías y participantes del festival en general. Esto permite la reflexión de los trabajos en grupo. El festival se lleva a cabo en la escuela “El Salitre” en Pudahuel, y es facilitada por la municipalidad para realizar los talleres del ELATEP y para servir de hospedaje a las compañías chilenas y extranjeras durante los 10 días (y más) que dura el festival ENTEPOLA.

El festival transforma de manera sencilla a la escuela en el hogar de las compañías de teatro que vienen de regiones y del extranjero, en el hogar de los voluntarios y de los trabajadores, gestores y asesores, todos los que hacen de ENTEPOLA viven su entorno. Las salas de clases son convertidas en habitaciones comunitarias, el comedor funciona de igual forma, siendo puntos importantes de encuentro del festival.

En cuanto a las estadísticas de ENTEPOLA, en 28 años, se han presentado más de 280 compañías nacionales, más de 168 compañías internacionales. En cuanto a la participación del público como espectador de los espectáculos la cifra es más de 840.000 asistentes, y los voluntarios suman en todo este tiempo más de 3.000 personas.

Actividades de la Fundación ENTEPOLA.

Talleres de teatro ELATEP.



Ilustración 10. Taller de ELATEP, plaza de Salamanca, enero 2014.

Otro de los pilares fundamentales de la fundación es la “Escuela latinoamericana de Teatro popular” **ELATEP**, la que funciona a través de dos programas comunitarios: “Taller de artes escénicas” y “Seminario de Pedagogía Teatral y Acción Social”.

Los talleres de artes escénicas que ofrece ELATEP, funcionan durante todo el año, los días sábados, en la escuela “El Salitre” de Pudahuel, y son una alternativa educativa, una alternativa de expresión corporal, de relaciones con

la comunidad, además de ser gratuitos y dirigidos para niños, jóvenes y adultos sin límites de edad, y cuentan con profesores o monitores teatrales preparados para ser guías, facilitadores y orientadores de su grupo. A esto se refiere su Directora, Rubí Figueroa:

...“El teatro comunitario para mí es una experiencia de relación directa con la gente, con la comunidad, porque siempre ha estado el tema, que hay teatros en que solamente se trabaja con temática popular, temática comunitaria, pero aparte de eso nosotros también trabajamos en la herramienta pedagógica que es súper importante, también en sectores comunitarios nos insertamos en la comunidad, entonces ese es para mí el teatro

comunitario que yo practico o que nuestra compañía y formación práctica”...(Véase Anexos Entrevista N° 2).

La relación con los estudiantes que también colaboran y participan es fundamental y se puede ver en el testimonio de Gonzalo Martínez Millas, estudiante del Taller de Artes Escénicas de ELATEP:

*...“Mi experiencia en ELATEP. Este es mi primer año de estudiante en ELATEP donde he podido compartir la vida con compañeras (os), amigas (os) que las (os) tengo y los tendré siempre en mi corazón, así como con las (os) docentes, este proyecto de educación artística y comunitaria es muy relevante, porque democratiza las relaciones sociales por medio de la pedagogía teatral. Tener la posibilidad de participar en ELATEP para mí es un regalo de la vida, ya que mi gran pasión es el teatro, lo estudié como profesión en una academia, sin embargo no finalicé mis estudios por el tema económico. Estoy consciente de que muchas personas en nuestro país no han podido formarse como artistas u otras profesiones, porque tenemos una Educación de Mercado cuyo afán de lucro nos cosifica, nos mercantiliza, por ende, nos deshumaniza. Este regalo del que hablo, en el fondo, es un Derecho Humano que precisamente lo he encontrado y ejercido en ELATEP de la fundación ENTEPOLA, donde construimos una formación de calidad, de excelencia y gratuita, donde la prioridad es el ser humano y la transformación de nuestra sociedad. He percibido objetivos pedagógicos, artísticos, políticos, sociales, éticos y estéticos en la escuela, así como en los seminarios de pedagogía teatral organizados. Participé el año 2013 y este año compartiendo experiencias con personas maravillosas y diversas, que tenemos en común este amor por el Teatro y lo Social”...
<http://www.fundacionentepola.org/events/los-protagonistas-somos-todos/>.*

La gran mayoría de los alumnos crece con estas experiencias, ayudándolos no solo a formar su núcleo social y protector sino que entregándoles sentido al quehacer teatral, cultural y social en su propia realidad y contexto social.

PONENCIAS Y SEMINARIOS.



POPULTEATRO.

Existe también una instancia relevante y fundamental del festival, llamada “Popul teatro”, el cual se abordan y presentan temáticas relacionadas a lo popular, lo comunitario, el teatro, las políticas culturales, temas de educación, de gestión cultural etc. Los exponentes pueden ser grupos comunitario, como compañías, organizaciones o personas individuales expertas en el

tema, como profesores, sociólogos, Personas sujetas a relevantes **Ilustración 11. Popul teatro la legua emergencia, Enero 2014.** experiencias en el ámbito comunitario. Estos popul teatro son partes fundamentales del festival, por preocuparse de teorizar y grabar información. En la instanciase pudo observar la preocupación e importancia de sistematizar temas tan complejos como el qué hacer de ellos mismos; quienes reconocen la carencia del material bibliográfico correspondiente. Esta instancia funciona toda las mañanas del festival y se encuentra a cargo de Penélope Glass, quien y en conjunto con su propio Colectivo

Sustento, lo realizan año a año, siendo ella misma quien nos proporciona la siguiente información.

POPULTEATRO es la instancia de intercambio formal entre los artistas participantes en el Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano ENTEPOLA. Está organizado por “El Teatro La Carreta”, organizaciones comunitarias y otros grupos de teatro popular de Santiago de Chile. ENTEPOLA busca insertar, promover y relacionar a la comunidad con el mundo artístico, dando mayor acceso a la cultura y a la entretención.

ENTEPOLA se realiza anualmente desde 1987 en varias comunas populares de Santiago y con réplicas del mismo, en otros países de América Latina. En los encuentros en Chile han participado compañías de Uruguay, Colombia, Venezuela, Bolivia, Perú, Paraguay, México, Puerto Rico, Panamá, Brasil, Alemania, Canadá, Australia y Chile. En el plano local, por medio de este encuentro, se han creado compañías de teatro, grupos artísticos y monitores culturales.

Durante los años han habido muchas instancias de intercambio formal e informal entre los artistas participantes de ENTEPOLA. Se han realizado sesiones de crítica, talleres, charlas, reuniones y tertulias nocturnas. El primer intercambio nombrado POPULTEATRO se llevó a cabo durante ENTEPOLA '98, que tenía su sede en Cerro Navia, una comuna periférica de Santiago. Propuesto por Antonio Damarko, un chileno residente en Australia, POPULTEATRO '98 fue la primera tentativa para darle forma a un diálogo más fluido sobre las problemáticas del teatro y la democracia cultural.

En ENTEPOLA '99, POPULTEATRO se desarrolló bajo el lema: “Caminante no hay camino...el camino se hace al andar.” Los temas propuestos por la Comisión POPULTEATRO fueron difundidos a los participantes antes del encuentro. En la plenaria, las siguientes propuestas (entre otras) fueron acordadas: elaborar un resumen de POPULTEATRO '99 para ser difundido a todos los participantes; decidir los temas de POPULTEATRO 2000 en los primeros días de ENTEPOLA 2000 y no

antes; difundir una lista de contactos de los participantes en ENTEPOLA '99 a todos; entregar más información acerca de los grupos participantes en el escenario central; programar sesiones de evaluación o crítica después de las funciones; buscar formas de apoyar la comprensión de las obras no habladas en español, y difundir en ENTEPOLA textos de dramaturgos latinoamericanos.

Desgraciadamente, las sesiones de POPULTEATRO '99 no fueron documentadas, y lo único que se dio a conocer fueron las propuestas de la plenaria, y éstas sólo fueron difundidas a los participantes chilenos. Teatro La Carreta y Teatro Pasmí tienen copias del documento final de POPULTEATRO 2000. Las conversaciones de POPULTEATRO 2000 se centraron en los siguientes temas: trabajo en sitios no urbanos; la crítica; arte popular en un mundo globalizado; un organismo aglutinador de grupos de teatro popular. En las Sesiones y la Plenaria hubo muchas propuestas, entre otras: promover el trabajo popular en sitios rurales; reinsertar la mesa de crítica en ENTEPOLA; y establecer una red de difusión, apoyo e intercambio entre grupos de teatro popular en América Latina, etc. Todos los participantes recibieron una copia del documento final y una lista de contactos de todos los presentes. Sin embargo, aparte de contactos informales, la idea de la red no se desarrolló más.

Durante el año 2000, la idea de la mesa de crítica cobró importancia y se propuso dividir POPULTEATRO 2001 en dos partes. En primer lugar, en un Conversatorio Crítico en las mañanas, una instancia de intercambio enfocada en los montajes presentados la noche anterior en el Anfiteatro de Pudahuel y, en segundo lugar, una Discusión Temática en las tardes por unos días; es decir, sesiones de intercambio sobre temas relacionados con la realidad política y social de nuestro quehacer teatral. Desgraciadamente, debido a varias razones, tales como la menor cantidad de grupos participantes este año, la mayor cantidad de grupos de corta trayectoria, la gran carga de tiempo de los talleres internos y externos, y las itinerancias, no hubo acogida para la Discusión Temática en términos de asistencia. Se decidió abandonar estas sesiones y poner mayor esfuerzo en las sesiones de crítica. De todas maneras, la meta de POPULTEATRO que es “intercambio” se logró

en las sesiones de crítica de las mañanas, en las cuales brotaron también discusiones temáticas por naturaleza. Teatro La Carreta y Teatro Pasmí tienen copias del documento final de POPULTEATRO 2001.

¿Por qué y para qué?

Existen pocos estudios y escasa documentación sobre la diversidad y los quehaceres de las muchas compañías dedicadas al teatro popular. Tampoco existen instancias de intercambio y análisis de esta labor teatral. Nosotros, los trabajadores de teatro popular tenemos la responsabilidad de conversar, discutir, reflexionar y hacer evolucionar nuestro movimiento teatral, un movimiento que funciona sin apoyo institucional, pero que logra involucrar a miles de personas cada año en este mundo de expresión creativa. POPULTEATRO provee esta oportunidad, dentro de un encuentro de teatro popular, que es ENTEPOLA. Provee la oportunidad de establecer vínculos con artistas de similar filosofía u otras que están recién entendiendo esta forma de teatro, y así aprovechar de intercambiar sobre nuestros montajes y sobre temas contingentes, y llegar a propuestas concretas que avanzarán nuestro trabajo. Los documentos de POPULTEATRO 2000, 2001 y 2002 servirán como referencia para todos los grupos que participaron en ello, y para otros grupos y/o individuos e instituciones que tengan un interés en saber más sobre el teatro popular en América Latina.

En la investigación consideran como ponencias relevantes dos experiencias de Popul teatro; Jorge Bozo en el Festival 2013 (Anexo N° 16); y Centro de interpretación Fisura en la legua emergencia, para el 2014 (Anexo N° 17). La primera forma parte de acercamiento a los conceptos básicos que posteriormente pueden comprender e investigar. En el popul teatro del siguiente año conocieron el centro de interpretación Fisura, ubicado en la Legua emergencia, experiencia adosada como imágenes en el anexo mencionado, en este lugar observamos diferentes modos de producción popular, como también de conceptualización al hablar de “teatro comunitario”, por no considerarse como tales, pero si compartiendo y exponiendo sus experiencias de una práctica compleja que han sabido llevar a cabo. Debido a estas disidencias no se establece cuadro comparativo analítico, ya

que ellos fueron ejemplos para hacerles comprender que dentro del contexto de ENTEPOLA se observan diferentes personas y agrupaciones que están reflexionando y haciendo sobre el tema.

SEMINARIOS:



SEMINARIO
PEDAGOGÍA DE LA ESPERANZA RADICAL:
TEATRO Y COMUNIDAD

FECHA:
Sábado 30 de agosto de 2014

HORA:
09.00 a 14.00 hrs.

LUGAR:
Centro Cultural de Lo Prado

DIRECCIÓN:
Paseo de las Artes # 880.
Metro Lo Prado, línea 5.

VALOR DE LA INSCRIPCIÓN:
\$3.000

INSCRIPCIONES A:
entepola@fundacionentepola.org

DOCENTES:
Penelope Glass. Con asistencia de
Sebastián Squella y Gabriel Jiménez –
Colectivo Sustento.

DIRIGIDO A:
Educatores comunitarios, líderes artístico –
comunitarios, pedagogos, docentes, traba-
jadores sociales, psicólogos, terapeutas,
monitores deportivos – artísticos – recreati-
vos, artistas en general que trabajen
espacios de vulnerabilidad.

CERTIFICACIONES:
CORPET - SIDARTE - ELATEP
CENTRO CULTURAL LO PRADO

Otra de las instancias que abre espacios de debate acción y reflexión y pudieron vivenciar fue el “Seminario de Pedagogía Teatral y Acción Social”. La misma fundación lo explica como: (información extraída de: www.entepola.cl)

“El Seminario de Pedagogía Teatral y Acción Social, es una fuente viva de sensibilización respecto a viabilidad de la transformación social; enfocado para aquellas personas que trabajan en las áreas de las Ciencias sociales, educación y los profesionales vinculados con el

12. www.entepola.cl Ilustración

mundo del Arte. Durante el 2013, se realizó su primera versión en la Corporación Cultural de Lo Prado, en el Centro del Adulto Mayor de Macul, en la Corporación Cultural de Recoleta, contando con la participación de más de 300 personas. Este 2014, se realizó el Seminario de Pedagogía Teatral y Acción Social, versión II, “Camino a la Metamorfosis Social”, basado en Paulo Freire, Augusto Boal y Pichón de Ri.

Penélope Glass, docente del Seminario Pedagogía de la Esperanza Activa: Teatro y Comunidad, relata su experiencia en la realización de la primera versión de dicho seminario este 2014:

...“Fue nuestra intención, como es de costumbre en el Colectivo Sustento, provocar reflexión sobre el “¿por qué?”, “¿para qué y quién?” y “¿cómo?” hacemos teatro. También fue intención, re-introducir los pensamientos siempre relevantes del gran pedagogo crítico brasileño Paulo Freire. Creo que las dos intenciones se cumplieron cabalmente. Somos hacedores, muchos trabajamos con auto-gestión, a pulso, e incluso a veces con recursos, pero siempre con apuro. Además, estamos insertos en un sistema donde prima la ansiedad y la desesperanza, particularmente en Santiago. Este sistema también nos vende la idea de que todo lo tenemos que resolver solas, y por ende, no propicia el trabajo grupal, ni menos la colaboración con escucha”... (www.entepola.cl)

...“El seminario representó una necesaria pausa en el hacer; necesaria porque la práctica sin la reflexión queda coja. Y necesitamos al otro para poder reflexionar bien, y para inspirarnos mutuamente a seguir soñando. Me maravilló la disposición de las participantes, la entrega, la alegría y la creatividad. Me convenció, una vez más, que estas proposiciones centrales de Freire -la construcción colectiva del conocimiento por medio del diálogo y la reflexión crítica, unida al concepto de la esperanza radical (la esperanza que activa)- son una referente potente para el trabajo teatral con la comunidad. Para todo trabajo con la comunidad, para todo trabajo que apunta a un cambio social”...(www.entepola.cl)

Las Pasantías:

Otra de las instancias en la que se participó, fueron Las pasantías, dentro de ENTEPOLA. Conformadas por un pequeño grupo de personas externas al festival, ya sean jóvenes, adultos o estudiantes universitarios entre otros, y que desean conocer la experiencia y vivenciar en terreno las diferentes labores y forma de organización del festival. Son guiadas por Penélope Glass y un pequeño grupo de asesores. Los participantes deben cumplir con un itinerario, asistir al festival cada noche, a los Popul teatro, a los talleres, exposiciones etc. Esta apertura del festival permite participación de gente nueva, dando renovación al mismo y con resultados positivos, siendo algunos de ellos voluntarios permanentes en la actualidad. El programa del año en que participaron 2013, constaba de lo siguiente:

Programa de Pasantía: Festival Internacional de Teatro Comunitario ENTEPOLA 2013. Este programa de pasantía es una colaboración entre ENTEPOLA y Colectivo Sustento.

La pasantía consta de:

1. Conocer la experiencia del 27º Festival Internacional de Teatro Comunitario-ENTEPOLA (24 de enero al 02 febrero del 2013).
2. Presenciar todas las obras que se presentan en el Anfiteatro de Pudahuel.
3. Conocer el programa de itinerancia de ENTEPOLA en sectores populares.
4. Participar en los talleres que se imparten durante el festival, por teatristas nacionales e internacionales.
5. Participar en POPULTEATRO (programa de intercambio/conferencias sobre la práctica de teatro comunitario, nacionales como internacionales).

6. Asesoramiento y continuo diálogo entre los pasantes y los encargados de la pasantía, para evaluar y compartir las experiencias y actividades vividas, además de reflexionar sobre el teatro comunitario y/o el festival.

7. Participar activamente en la Comisión de la Programación Interna de ENTEPOLA (presentaciones en el colegio de hospedaje donde funciona la organización del festival).

8. Participar en otras actividades que se realizan en el colegio, durante el festival.

9. Escribir un informe al final de la pasantía con sus reflexiones sobre la misma.

10. Alojarse en el colegio donde funciona la organización del festival (en Pudahuel) por todos los 10 días de la pasantía, lo cual permite el contacto con los artistas y las compañías organizadoras y participantes. Se proveerá alimentación.

Nuestra participación. ENTEPOLA

La experiencia que se vivió dentro del Festival ENTEPOLA, fue de dos años consecutivos, 2013 y 2014. En el que fuimos parte de la organización del festival. El primer año, 2013 dentro de nuestro contexto de “Pasantía”, conocimos y descubrimos la experiencia. Palpamos un acercamiento dentro de una organización popular de teatro por primera vez. El segundo año, formamos parte del equipo ejecutor del festival como voluntarias, trabajando en el área de producción, encargadas de “*Camarines*” en la que experimentamos el trabajo en comunidad para llevar a cabo un festival.

Nuestra primera impresión, al llegar a la escuela “El Salitre N ° 412”, ubicada en la comuna de Pudahuel, fue “de vuelta a clases”, una sensación que habíamos dejado olvidada. Nos llamó la atención el espacio y su transformación, convertido en una hospedería para albergar durante los 10 días a los participantes

del festival, entre ellos las compañías, y todo el equipo que participa en la realización de ENTEPOLA. Existen además familias completas, compartiendo la misma experiencia, dato no menor si consideramos que la familia es el primer núcleo en común al que pertenecemos, y el cual es fundamental para la conformación de una comunidad.

Dentro del proceso de pasantía asistimos los “Populteatro”, punto fundamental de acercamiento al tema, donde se obtuvo información relevante para la investigación de teatro comunitario en Chile. En esas jornadas, se conoció la experiencia del Colectivo Sustento, y su trabajo, visitando el Centro Penitenciario de Colina 1. Al siguiente año se pudo conocer el centro de interpretación FISURA, ubicado en la comuna de San Joaquín, Legua emergencia (2014). En Estas experiencias en terreno se presenciaron diferentes modos de producción de teatro popular, y comunitario en Santiago, en el marco de un festival de teatro comunitario. En estos espacios también se discute la preocupación por el concepto que trabajan, y sus necesidades de reflexión sobre el tema, ¿Qué es el teatro comunitario?

En cuanto al proceso de trabajo en el “Área de Camarines” en el año 2014, se palpó otra parte del festival, conociendo más a fondo el trabajo y el esfuerzo que significa realizarlo. El que se escapa en su modo de producción teatral, comparado con otros festivales teatrales de Santiago. Y aquí se destaca la labor fundamental del equipo de voluntarios, que trabajan con objetivos absolutamente opuestos a los tradicionales de otros festivales. El voluntariado es el motor fundamental para poner en funcionamiento la producción del festival. Allí se ve realmente el trabajo de un gran equipo, un trabajo desinteresado, donde cada uno de sus participantes son valorados y respetados por lo que son, y hacen dentro del festival. Son alrededor de 50 personas que no perciben dinero, sino más bien ellos retribuyen a la comunidad con su propio trabajo y reciben a cambio, la alegría de un niño, la gratitud de un adulto, y el apoyo de una comunidad pocas veces valorada, para dar vida a un festival gratuito. Considerando la precariedad en la que se da, debido al poco apoyo económico que recibe, desde los teatros oficiales es

considerado como un teatro pobre, de poca calidad estética, es decir como un arte menor.

Análisis de cuadro comparativo, fundación ENTEPOLA.

Se realizaron diversas entrevistas, tanto al equipo Gestor y Ejecutor, durante el festivales realizados en el año 2013 y 2014. Todas ellas con algunas preguntas en común: ¿Qué es para ti el teatro comunitario?, ¿Cuál es tu mirada para fortalecerlo?, ¿Cómo se ve esta mirada reflejada en las prácticas que realizan?, entre otras que surgen en la conversación, y sobre los roles específicos de cada persona en la organización.

Se establece entonces un cuadro comparativo de análisis de las entrevistas que se realizaron al equipo Gestor y Ejecutor de la Fundación ENTEPOLA, y que se incluyó como ejemplo dentro del trabajo investigativo, para ver similitudes y disidencias a considerar pertinentes para la investigación.

Cuadro Comparativo equipo Gestor y Ejecutor de ENTEOLA.

Nombres	Conceptos.	Modos de producción
----------------	-------------------	----------------------------

Equipo Gestor	Similitudes	Disidencias	Similitudes	Disidencias
David Musa Rubí Figueroa Enrri Díaz.	Teatro. Lo Popular, Poblacional y Comunitario. Pedagogía.	Ideológicas.	Producción y Organización. Trabajan. Dirigen.	Político Económicas. Relación vertical o jerarquizada.
Equipo Ejecutor	Similitudes	Disidencias	Similitudes	Disidencias
Fernando Lillo Daniela Merino Gregorio Gallo Eduardo Montoya.	Teatro. Lo Popular, Poblacional y Comunitario.	Ideológicas. Trabaja el concepto desde la práctica.	 Ejecutores del festival.	 Voluntarios Político. Económicas.

En cuanto a las similitudes aquí expuestas se observa que todos comparten un concepto sobre hacer teatro comunitario, que los identifica a todos, además de ser parte del festival de teatro comunitario ENTEPOLA. Algunas de las diferencias que se establecieron en las entrevistas con respecto al concepto, son de orden “ideológicas”. Tienen que ver con el enfoque y punto de vista, de cada una de las personas entrevistadas con respecto a su trabajo. En general variaban debido a las

distintas motivaciones y aspiraciones de cada uno con respecto al trabajo que desempeñaban. Encontrando en algunos, enfoques desde la pedagogía teatral, otros sobre gestión cultural, de producción, sobre reflexión y acción, como tantos otros.

Las disidencias que se clasificaron como políticas, ya que responden a los modos de producción, entre el equipo Gestor y Ejecutor (voluntarios). El equipo de gestores trabaja en la Fundación ENTEPOLA durante todo el año, mientras que el equipo de ejecutores, colaboran con del festival en verano, sin incidencias en lo que respecta a las decisiones del festival. Se establece en los modos de producción del trabajo, disidencias en una organización jerarquizada o vertical. Al sufrir el cambio de Fundación, tanto gestores y ejecutores cambian sus modelos de producción, encontrando diferencias entre quienes deben recibir o no, la remuneración por sus trabajos. Finalmente, vemos como se aplica la gestión de una institución dentro de un ámbito comunitario, el que es re asimilado por la cultura hegemónica.

Inferimos de la observación de la realización de ambos años del festival que la organización sufrió un cambio para pasar a ser, Fundación y así poder obtener mejores fuentes de dinero para invertir en su trabajo. Esta necesidad que se observó se cree es resultado de la falta de apoyo económico a este tipo de organizaciones que aportan a la cultura popular de nuestro país. Quizás, como menciona García Canclini, estamos en presencia de una mixtura entre la institución hegemónica que puede ser una fundación y la realización de un teatro comunitario donde los conceptos planteados son diametralmente opuestos a este tipo de modos de producción.

Colectivo Sustento.

El Colectivo Sustento está dentro de los ejemplos que observamos de teatro comunitario en Santiago de Chile. Por sus características es relevante de destacar dentro de la investigación, ya que, realizan un trabajo teatral comunitario importante dentro de la cárcel de Colina 1, en el festival ENTEPOLA, el SENAME y también sustentan su trabajo con una huerta comunitaria. La información que se presenta es recopilación de entrevistas y conversaciones, en las que se obtuvo un conocimiento más específico del colectivo, y además de su página oficial en Internet www.colectivosustento.org/es. Para contextualizar el trabajo de teatro comunitario que realiza el Colectivo Sustento, se consideró su constante colaboración con el festival de teatro ENTEPOLA, dentro y fuera de la cárcel, y entrevistas donde también se observa su entorno y huerta comunitaria.

Su historia se abre paso dentro del recinto penitenciario de Colina 1, en Santiago de Chile, con el grupo “Fénix e Ilusiones” dirigido desde el año 2002 hasta el 2011 por la ONG Teatro Pasmí, a cargo de Iván Iparraguirre y Penélope Glass, quienes codirigieron esta experiencia desde el año 1999 hasta el 2011. Luego de una fusión y de cambios en la dirección, se hace cargo de este proyecto el Colectivo Sustento, siendo los directores de la experiencia Penélope Glass y Sebastián Squella con apoyo de Paulina Ledesma. El nombre del Colectivo Sustento lleva 2 años, pero viene de una trayectoria importante y fundamental de teatro comunitario que se realiza en Chile, hace ya 12 años, dentro de la cárcel, iniciada por Teatro Pasmí y continuada por el Colectivo Sustento.

El desarrollo de este colectivo es la fusión además con “Fénix e Ilusiones”, dos colectivos que funcionan dentro de la cárcel de Colina 1, siendo la dirección de “Fénix e Ilusiones” a ser parte esencial del trabajo de Colectivo Sustento. El colectivo teatral “Fénix” nace en el año 2002, y se desarrolla dentro de la población penal, y el colectivo teatral “Ilusiones” nace en el año 2005 y se desarrolla dentro del área laboral de la cárcel, (este segundo colectivo surge por el traslado de dos

participantes de Fénix al sector laboral. Surgió de parte de ellos la idea de hacer un nuevo colectivo). Es importante destacar que antes que el Teatro Pasmí inaugurara estos colectivos teatrales dentro de la cárcel, otro grupo ya realizaba teatro en el lugar.

Dentro de un mundo de precariedades, en un sistema económico inestable que asfixia y arrasa con todo, y más aun con los participantes del colectivo que salen y necesitan reinsertarse dentro del sistema, el problema se les hace aún mayor, porque no existe una real reinsertión. Cuando el “Colectivo Sustento” se hace cargo de “Fénix e Ilusiones”, surge también la necesidad de formar algo en común, que sirva y que pueda dar soluciones para los participantes de los colectivos teatrales, fuera del recinto penitenciario. Además están las ganas de seguir al grupo humano en la calle y seguir con la experiencia, entonces la pregunta es: ¿Hasta dónde se puede llegar con una experiencia así de relevante? Y las respuestas son infinitas; entonces, surge la idea de hacer una huerta comunitaria. La cual gracias al aporte y apoyo del grupo se concretó y se llevó a cabo dentro de la comuna de San Miguel, y es autosustentable, ya que cubren algunas necesidades alimenticias de sus integrantes, generando recursos al venderlas y además de entregar capacitación en agricultura orgánica permanente. *¡Debemos tomar el control de lo que comes!*



Ilustración 13. Huerta comunitaria, ubicado en la Comuna De San Miguel.

Como colectivo, encontraron dentro de la elaboración de la huerta comunitaria, el desarrollo de la sustentabilidad, volver a lo simple, el intercambio y reciprocidad, existiendo una correspondencia mutua, donde lo importante es compartir, enseñar, aprender y dar apoyo a los participantes, entonces: ...*“La huerta comunitaria sigue los 3 principios éticos de la permacultura: cuidado de la tierra, cuidado de la gente y repartición justa”*... (<http://colectivosustento.org/es/sustain/garden/>). El dinero es en definitiva el problema de la reincidencia, el Colectivo Sustento es una apuesta de que no existen límites cuando están las personas y las ganas de seguir en un ideal de cambio, la huerta es una solución viable y concreta. Lo más importante, es que todos los participantes y el grupo que pertenece al Colectivo Sustento, con derecho y deber a voz y a voto, en todas las decisiones que toman como colectivo, aportando y siendo los mismos participantes del colectivo son los que dan la solución a problemas que van sucediendo en el camino. Entre ellos, existe un apoyo fundamental:

...“El trabajo es determinado por el grupo, ambos los teatristas y actores-participantes tienen responsabilidad para todos los aspectos del proceso creativo y las otras actividades del grupo (presentaciones, giras, conferencias, etc). El trabajo se ha desarrollado orgánicamente en el tiempo, así creando un alto nivel de involucramiento y pertenencia. En el espacio del taller se nutre un vínculo fuerte que da a todos y todas la libertad de expresar teatralmente sus reflexiones y críticas sobre la sociedad actual. La continuidad es el corazón de este trabajo: en todos estos años, el proceso creativo y grupal no ha parado. A pesar de la perversidad y volatilidad del sistema carcelario y el constante vaivén económico, un compromiso a la continuidad ha permitido la posibilidad de trabajar durante años, muchas veces con los mismos hombres. Un resultado claro de ésta es el Colectivo Sustento y estamos comprometidos a prolongar esta continuidad; porque sin aquélla ¿cómo podríamos pretender

soñar con provocar un impacto sobre nosotros mismos, nuestras familias, o cualquier otra persona en esta sociedad donde vivimos?”...(www.colectivosustento.org/es)



Ilustración 14.Obra "Modecate".

Además de integrar una huerta comunitaria, el Colectivo Sustento y “Fénix e Ilusiones” realizaron una gira entre junio y agosto del 2014, junto con la obra “Modecate” en 7 jornadas, donde tuvo espacio el teatro y la reflexión, en centros juveniles del SENAME. Al finalizar cada muestra teatral, siguen los juegos teatrales para integrar a los jóvenes, además de generar debates reflexivos. Estos lazos que se crean llenan de esperanza al colectivo y sirven para generar nuevos proyectos y formar redes de apoyo en distintos recintos penitenciarios. La obra “Modecate” también ha estado en otros recintos penitenciarios con mucho éxito, además de haber participado de festivales de teatro como ENTEPOLA:

...“Las cárceles juveniles no deberían existir”, así nos sentimos y este sentimiento fue reforzado por nuestra experiencia en la gira, al ver jóvenes en encierro, su energía restringida, al escuchar sus historias y al entender sus experiencias. La mayoría de los hombres de Fénix e Ilusiones han pasado por estos mismos centros, entonces sus palabras calaron hondo en los jóvenes. Su mensaje fue claro: “Tú decides lo que haces con tu vida, pero si decides continuar por este camino, te van a pasar estas cosas...” Los hechos duros de la vida carcelaria chilena son reales y perturbadores.

Nos preocupa mucho el “canal directo escuela-cárcel”... por medio del teatro, en conjunto con la voz de la experiencia, podremos hacer algo para prevenirlo”... (www.colectivosustento.org/es)



Ilustración 15. Obra "Modecate".

... *“Los tíos del Sename decían que al diálogo que habían llevado con los chicos era distinto porque no se abren bien los vínculos”... Algunas reflexiones que nos parece necesario destacar de las experiencias de los jóvenes en los centros del SENAME:*

...“La obra los sacó de la volá porque estar encerrado es fome”, “la pasamos muy bien junto a ustedes, compartiendo y riéndonos”, “la libertad es lo más bonito que hay en este universo” “estubieron weno los consejos y las actividades” “el teatro estuvo demaciao bueno y dejó algo de enseñansa” “a nadie le gusta secarse en cana, meno como mayor tirándose sus años, fome pa uno y mas fome pa la familia” “sus palabras fuero y serán un gran apoyo para mi” “ojalas vinieran mas seguido, porque a mi me dejó mucha enseñanza, como de aprender a escuchar a los demás, aprender a ser unidos” “los reímos estamos todos felices, tantas ganas que igual nos alegró hablar con ellos x igual po nos sonreímos todos los de las casas, hasta los chutes cagaos de la risa hasta los pacos” “me sentí muy

identificado con todo, siento que todo lo k dijeron es muy cierto i real por eso me sentí muy emocionado... a mí me llegó el mensaje” “una gran motivación para salir adelante con nuestros sueños” “yo me sentí mal porque yo, ya no tengo salvación” “los diéramos cuenta que nosotros podemos hacer mas cosas de lo que los imaginamos” “bacan que haigan benio así depailan a los jiles paque piensen como vio”... (www.colectivosustento.org/es)

Se describen como un grupo, muy vivo y con experiencias contantes cada día, Va construyendo en este sistema lleno de precariedades y en distintos contextos, porque, no solo el teatro está con problemas, es generalizado, y dentro del grupo humano que conforma el Colectivo Sustento, existen inestabilidades, que mueven los objetivos, pero sin perder el norte. Los participantes del colectivo explican que la situación dentro de la cárcel es más estable en cuanto a la relación del colectivo y la situación en la que se encuentran, (encerrados), pero cuando los participantes salen de la cárcel, es más difícil poder reinsertarse en una sociedad. Entonces para cambiar su vida y poder volver a lo más simple. Nace la necesidad de seguir al grupo humano con la experiencia fuera de la cárcel, con el huerto comunitario. Teniendo muy claro que el teatro comunitario y el huerto no puede entregarlo todo, son solamente elementos que facilitan y aportan a un cabio, pero son muchos más los factores que deben hacer la transformación social.

Dentro el currículum de las presentaciones de Fénix e Ilusiones esta:

Colectivo Fénix.

- *“Chile Crece”* de Marco Olivos y Fénix (2002)”.
 - *“El Crédito”* (2003) del dramaturgo peruano Juan Rivera Saavedra.
 - *Radioteatro “¿Y no eras tan chorito?”* (2005) sobre prevención de abuso de drogas, Proyecto CONACE. Creación colectiva basada en un cuento corto de Gabriel Jiménez.
 - *“Cuestión de Ubicación”* de Juan Radrigán (2006).

- “*Purgatorio.com*” (2006) radioteatro, sobre el Reglamento Penitenciario de Chile. Creación colectiva, dramaturgia Gabriel Jiménez. Comisionada por el Ministerio de Justicia y GTZ Cooperación Técnica Alemana para la reforma legal chilena. Forma parte de un libro titulado “Defenderse desde la cárcel”.
- “Ya está bueno” (2007), radioteatro, sobre la violencia de género. Dramaturgia Gabriel Jiménez. Transmitida en radios comunitarias de Santiago.
- “*Juicio en el Gran Bosque*” Gabriel Jiménez Espinoza (2008). obra infantil que sensibiliza el rol de la sustentabilidad ecológica.
- “*No hay ladrón que por bien no venga*” (2009 y 2010) Darío Fo, una farsa satírica sobre la hipocresía burguesa.
- “*Crónica de una ignorancia anunciada*”, (2011), creación colectiva sobre el contexto social de las protestas estudiantiles. Estrenada en 26º ENTEPOLA, enero 2012.
- “*Modecate*” creación colectiva, en conjunto con “Ilusiones/humanidad” en una sociedad controlada, ¿Hay alguien que nos está escuchando de verdad? estrenado en enero 2013. Presentaciones en Colina 1 y dentro del marco del 27 y 28º Festival Internacional de Teatro Comunitario ENTEPOLA.<http://colectivosustento.org/es/creation/fenix-ilusiones-2/fenix/>

Y dentro del currículum del Colectivo Ilusiones, encontramos:

- “*Muero, luego existo*” (2005) de Jorge Díaz, una sátira negra, Fue remontado en el 2007 y se presentó en el 21º ENTEPOLA en Pudahuel, 2008.
- “*La Petición de Mano*” (2006) del dramaturgo ruso Anton Chejov, que fue presentada en Colina 1.
- “*Erase una Vez un Rey*” (2008) del dramaturgo chileno Oscar Castro del Teatro Aleph (París, Francia). Esta obra se estrenó en junio del

2008, en el marco de ARTE LIBRE 08, el festival de arte y cultura penitenciaria en la Biblioteca de Santiago. En enero 2009 se presentó en el 23º Festival ENTEPOLA.

- “Modecate” creación colectiva, en conjunto con “Fénix / humanidad” en una sociedad controlada, ¿hay alguien que nos está escuchando de verdad? Estrenado enero 2013.
<http://colectivosustento.org/es/creation/fenix-ilusiones-2/ilusiones/>



Ilustración n°20. “Modecate” Plaza de la constitución, Noviembre 2014.

En nuestro trabajo de investigación, se observa un modo de producción diferente y transversal. Todos los participantes del Colectivo dan su opinión, tienen voz y voto en la toman decisiones, además cumplen un rol dentro del mismo colectivo.

Análisis cuadro comparativo Colectivo Sustento.

Tomamos como ejemplo a Penélope Glass, por ser la guía del colectivo Sustento, por su experiencia, y trayectoria en más proyectos comunitarios. En un cuadro comparativo ejemplificaremos los conceptos y modos de producción que se relaciona con su trabajo comunitario, para encontrar las disidencias que modifican y dan exclusividad y valor al trabajo que el colectivo realiza. Para conocer su trabajo realizamos un par de entrevistas que ayudaron a comprender en parte su labor, ya que a diferencia de la experiencia de ENTEPOLA, solo presenciamos su trabajo en la cárcel, en exposiciones, pero no participamos dentro del colectivo. Las entrevistas se realizaron dentro del Colectivo Sustento y en el festival ENTEPOLA en el año 2014.

Cuadro comparativo de los conceptos y modos de producción.

Nombre.	Conceptos.	Modos de producción.
----------------	-------------------	-----------------------------

	Similitudes	Disidencias	Similitudes	Disidencias
Penélope Glass.	Popular Comunitario Pedagógico Teatro	Ideología.	Seminarios. Teatro en cárcel. Huerto comunitario. Trabaja en equipo.	Horizontalidad en su organización.

En el recuadro comparativo, se reflejan las similitudes y disidencias del trabajo comunitario del Colectivo Sustento, con respecto a los conceptos y los modos de producción que se relaciona con nuestra investigación.

En el ámbito de lo conceptual, el trabajo de Penélope Glass, está estrechamente relacionada con: lo Popular, lo Comunitario, la Pedagogía y el Teatro, y que se establecen en torno a las ideologías, que son finalmente las que impulsan el hacer comunitario de los participantes del colectivo, en torno a un rol social, y humanitario, estableciendo disidencias importantes con respecto al teatro oficial, y lo que ambos buscan.

A demás de participar en el Colectivo Sustento, colabora con la fundación ENTEPOLA, por lo tanto, vemos como el factor territorial del concepto de “comunidad” termina por aplicarse más a una ideología o ideal de pertenecer y “estar en común”, que al hecho estricto de estar o pertenecer a una comunidad específica.

Con respecto a sus modos de producción, se ve reflejado en el ámbito Educativo y Teatral. Con Seminarios en colaboración con ENTEPOLA, Pedagogía Teatral y Acción social en comunas de la capital. El trabajo teatral y comunitario que realiza el colectivo en la carel, es el motor del Colectivo Sustento. Esta es una de las cualidades del teatro comunitario. Ya que los espacios en los que se reproducen y se ve reflejado el trabajo, no son convencionales, rescatando un elemento fundamental del teatro latinoamericano, y que son parte de la Teatralidad.

Es así como la organización del colectivo se mueve dentro de la institución, como el Centro Penitenciario de Colina 1, y en la casa del Colectivo Sustento de la comuna de San Miguel, donde se ubica la “Huerta Comunitaria”, un pilar fundamental para los participantes del colectivo. Se entrega capacitación, de agricultura que les da autonomía y sustentabilidad, para un ideal de cambio, de un sistema basado en el dinero. Entre otras actividades, establece relaciones con el SENAME y los diferentes espacios donde representan sus obras críticas y educativas a los jóvenes y niños. Los modos de producción, muestran la disidencia

con respecto al teatro oficial, Reflejando la horizontalidad en la organización y su modo de producción, en tanto las decisiones son tomadas en común acuerdo por el Colectivo Sustento.

Las disidencias conceptuales observadas son siempre del orden ideológico en cuanto al concepto de lo comunitario y cómo lo viven. En cambio los modos de producción tienen que ver con la flexibilidad de su trabajo, puesto que no se define dentro de una institución jerarquizada y generar sus propios modos de sustentabilidad e independiente de los modelos oficiales del hacer teatral.

Análisis Comparativos.

En este recuadro presentaremos de manera gráfica, similitudes y diferencias de nuestros ejemplos de teatro comunitario. Para observar dos organismos y formas de hacer teatro comunitario.

Fundación ENTEPOLA.	Colectivo Sustento.
Objetivo, teatro como elemento de Transformación social.	Objetivos, teatro como elemento de transformador social.
Conceptos: Para, con y desde la comunidad.	Conceptos: Estar en común. Volver a la comunidad.
Comuna Pudahuel, Salamanca.	Comuna de Colina, San Miguel.
Organización jerarquizada y vertical.	Organización horizontal.
Organizan Festival, talleres, ponencias y obras.	Tienen un huerto, talleres, ponencias y obras. Participan en los festivales de ENTEPOLA.

Se observó entre ambas organizaciones que trabajan en teatro comunitario, que su similitud principal tiene que ver con su objetivo final de transformación social, objetivo en común que contiene disidencias en cuanto al concepto. En el caso de ENTEPOLA se trabaja con, para y desde la comunidad, y en el caso del Colectivo Sustento con la idea de estar en común y ser parte de, es decir volver a la comunidad.

En cuanto a sus modos de producción, por ser ENTEPOLA una fundación (institución) disiente de su forma de trabajar o producir, a pesar de que el Colectivo Sustento también se relaciona con la institución al trabajar en la Cárcel y el SENAME. Mientras que para el primero la institución fue una solución a sus problemas económicos, para el segundo es una herramienta o canal necesario pero no indispensable para hacer su trabajo. En cuanto al territorio se observa en ambos grupos una constancia en el trabajo, al menos en una comuna. En el caso de ENTEPOLA, la comuna de Pudahuel, lugar desde donde han decidido trabajar en Santiago e incluyendo a Salamanca una vez año cuando se replica el festival allá. En cuanto al Colectivo Sustento, quizás la comuna donde más se ha trabajado es en Colina, en la cárcel y en San Miguel, donde tienen su huerto. Se observa que a diferencia de ENTEPOLA, el Colectivo Sustento no tiene por objetivo específico trabajar en un solo lugar para transformar.

Sin la investigación práctica directa que realizamos en ENTEPOLA, como punto de encuentro de otros grupos comunitarios, durante las pasantías y el trabajo en camarines realizados dentro de la organización, más la información teórica recopilada, no se hubiese podido comprender la situación que atraviesa el teatro comunitario en Santiago de Chile. Entendiendo además que ENTEPOLA y Colectivo Sustento forman parte de un pequeño espectro dentro de un mundo mucho más grande que existe de teatro comunitario en el país. La importancia de la participación práctica es relevante para la investigación, ya que permitió presenciar y tener una idea más clara con respecto al tema, por estar presenciando y vivenciando in situ la situación, ya que el valor de la experiencia es fundamental para este tipo de investigación. Las relaciones que se generan dentro son de

compromiso, de trabajo, social y comunitario. En los ejemplos presentados observamos que los grupos se mueven dentro de sus ideologías en común, la política claramente incide en la organización, teniendo todos como un objetivo principal el cambio social.

CONCLUSIONES

En el proceso de investigación y búsqueda teórica, se observó un problema de documentación con respecto al teatro comunitario en Chile. La información que existe es reducida, difícil de encontrar y generalmente son ejemplos Latinoamericanos, pero del teatro comunitario en Chile es muy escasa, lo que conlleva una recopilación de información obtenida de muchas fuentes, principalmente particulares, ya que en las bibliotecas de Santiago, en general, no existe información del tema, siendo un obstáculo en el proceso de investigación. Es por esto que las entrevistas, ponencias, seminarios, anexos, libros facilitados por particulares, forman parte de la información del trabajo de recopilación e investigación. La poca documentación que existe hace difícil acceder a información más precisa y acabada del tema. Un reflejo más de la nula o poca valoración que se tiene del teatro comunitario en Chile, quedando bajo la invisibilidad muchos trabajos relevantes en el país. Esta práctica popular surge desde una convulsionada historia de marginalidad que permanece en silencio, y que viene desde los conventillos, hasta democracia.

La comprensión que tenemos las personas del “Teatro” es una, igual para todos, integramos la interpretación, la danza, la música, la máscaras, el vestuario, el maquillaje, el circo, etc, para crear la ilusión y comunicar de manera lúdica en el teatro. Dentro de las problemáticas que existen y que afectaron en parte este trabajo de investigación, están la poca comprensión o entendimiento que se tiene del Teatro Comunitario, potenciada por la falta de información al respecto. Esto favorece a una mala comparación por las personas, dado que “el teatro comunitario” entra en una categoría sociológica y no en categorías estética, como se cree, y por la cual se compara con el teatro oficial. Es dentro del ámbito social donde surgen las problemáticas que enfrenta el teatro comunitario; de carácter ideológico, político, económico y estético.

En nuestra era de pos-modernidad en la cual nos encontramos, el teatro comunitario entra al campo cultural hegemónico siendo reconocido en categoría

de Vanguardias, las que se establecen como oposición a lo establecido. De esta forma, el teatro comunitario se establece como coyuntura, por surgir en un momento específico de nuestra historia en Latinoamérica, en el cual los problemas político sociales, y económicos son gigantescos. El teatro comunitario es un elemento de transformación, de educación, ya que establece una crítica a estas problemáticas sociales estableciendo diferencias concretas y relevantes con otros tipos de teatros.

Las altas culturas o artes mayores estudian las representaciones “populares”, para debatir con respecto a la calidad estética de los resultados teatrales y los contenidos entregados. Considerando al teatro comunitario como un arte menor y con recursos escasos. Esto deviene de las necesidades y carencias de quienes están sometidos a este sistema, el apoyo de la cultura hegemónica es evidentemente concordante con la estética y cultura, o en este caso específico el teatro y su financiamiento. El factor dinero es un problema horizontal y atraviesa a todas las artes en general y más aún al teatro comunitario, el que debe subsistir por el esfuerzo de personas avocadas a un rol social. Cuando es el Estado el que debe preocuparse de este ámbito cultural y exigirse como derecho. Dentro de la visión hegemónica se oculta o resignifican las necesidades básicas y, por ende, las representaciones culturales populares. La falta de recursos no impide la imaginación, el apoyo y compromiso de las culturas populares. En muchos casos, el esfuerzo de retroalimentarse constantemente da lugar a mixturas diferentes, modos de prácticas y de producción increíbles.

El teatro comunitario se compone de varios factores a considerar. Dentro de un espectro mayor en el teatro comunitario, lo que une a los grupos comunitario es la temática (el Rol Social). También, nos encontramos con varios elementos relevantes y en común. Uno de ellos radica en la necesidad que tiene una comunidad de expresarse en sus problemáticas, las cuales están dadas por su condición social histórica, o residir en aéreas urbanas degradadas o marginadas dentro de Santiago. El teatro comunitario, intenta solucionar problemáticas propias de su cotidianidad y cada integrante participa de manera igualitaria, sin jerarquías,

es decir, de manera horizontal principalmente. Se centra en el trabajo humano por excelencia, por esta misma razón es absolutamente inclusivo e intenta entregar el teatro de la comunidad para la comunidad, creando así agentes culturales que trabajan en espacios generalmente públicos y proponen nuevas formas artísticas y originales.

El teatro comunitario, como pocas prácticas teatrales surgidas y explotadas principalmente en Latinoamérica, se establece como coyuntura dentro de un sistema hegemónico, y es usado como elemento educativo, para criticar y hablar de realidades que afectan a la sociedad, generando reflexiones y cambios, ejemplo es el teatro de Augusto Boal, el que maneja la relación con los participantes integrándolos a la escena, mostrando cercanía e integración, con características de las teatralidades, rescatando elementos del Rito, que pertenece a los pueblos originarios. Es decir, el teatro comunitario rescata nuestra propia identidad, donde, creemos, se vive y se palpa la necesidad inherente del ser humano de ser y hacer arte, para un fin o propósito relevante. Es aquí donde se diferencia del teatro oficial con el teatro comunitario, el primero dejar fuera conocimientos y teatralidades ancestrales como “el rito” y la idea mágica del arte y su “aura”, como lo denominó Walter Benjamin, problemática específica de Latinoamérica y de nuestro país con respecto al teatro en general. Ya que el teatro como arte, si no es un teatro con crítica pierde esa aura, por ser un teatro comercial, que solamente espera a un público reducido en un espacio vacío o un teatro de sala donde la relación del público con la obra es solamente de espectador, y donde lo que importa es la puesta en escena, la obra misma, las categorías estéticas, el resultado en la dirección y la actuación, para que pueda ser reconocido e importante dentro del teatro oficial.

¿Cuál es realmente la cultura que nos afecta como sociedad?, Es difícil de entender y explicar nuestra cultura, producida por la colonización, el mestizaje y revoluciones que afectan y da cuenta la historia, y en la que se sumerge la identidad latinoamericana dentro de en una cultura hegemónica mundial y globalizada, dejando fuera la cultura originaria, creando una nueva cultura, una

hibridez cultural producida por nuestra historia. No comprender la raíz de nuestra cultura tiene como resultado contradicciones que hoy afectan a la comprensión social que tenemos con respecto a la “cultura”, o “Identidad”.

Estas contradicciones entre la efectiva práctica cultural popular y sus consensos sociales, las pudimos presenciar en el primer Encuentro de Cultura Viva Comunitaria (*Anexo N°20*), en un tema de profunda discusión como: la identidad cultural que nos pertenece; qué se entiende por esta, y cómo se reconoce. Observamos que diferentes agrupaciones de carácter popular o comunitario no están de acuerdo entre sí mismos, porque sus prácticas son diferentes. A pesar de que el encuentro planteó querer llegar a presentar soluciones de financiamiento estatal, las organizaciones no se sienten listas para llegar a una petición concreta en el ámbito, por no existir consensos conceptuales al respecto y por poseer miradas y objetivos distintos unos de otros. Es difícil de catalogar o describir los puntos de vista, lo que muestra la pluralidad del encuentro y la confusión con respecto al término de cultura y prácticas comunitarias. No hay acuerdo, un dato no menor si lo que se quiere es unir a grupos comunitarios para exigir y plantear propuestas de cambio en las políticas culturales del país. El encuentro no mostró claridad precisa con respecto al tema y lo que se buscaba. Siendo fiel reflejo de la problemática existente en nuestro país con respecto al tema.

En particular, los intérpretes teatrales están preocupados por generar recursos para sobrevivir, un problema generalizado y que nos agobia del sistema capitalista. Las problemáticas observadas y experimentadas, dentro de las Universidades y Escuelas que imparten la carrera de Teatro en Santiago y particularmente hablaremos de nuestra experiencia, en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, que es donde estudiamos Teatro, se relaciona con la forma estética de la escena, sin una crítica, sin un fondo relevante. Las mallas curriculares dirigidas a los alumnos son específicamente técnicas teatrales, desarrolladas en Europa, en un momento de la historia como el Realismo de Stanislavski, o las técnicas del teatro político de Bertolt Brecht, y que se dieron en un contexto y objetivos sociales específicos de su historia, respondiendo a las

necesidades de una sociedad distinta a la nuestra. Estas técnicas interpretativas y otras son enseñadas y aprendidas en Latinoamérica en las escuelas de teatro, como ya sabemos, en categorías estéticas, quedando fuera la importancia de hacer arte teatral con un propósito relevante, con un propósito de compromiso y amor, como el teatro comunitario o popular que existe en Latinoamérica y que se establece desde una crítica social.

Con la educación recibida como intérpretes teatrales, existe la preocupación por trabajar en el medio teatral comercial, entrar en la competencia del mercado, ser reconocidos y profesionales del teatro, generando recursos con todo tipo de proyectos difíciles de adquirir, en un sistema que ignora a las artes en general. Existen cosas que no calzan, ¿por qué crean las carreras artísticas profesionales que no tienen campo laboral con fuente fija de remuneración?, en las que además, debemos pagar un crédito de millones de pesos una vez finalizada la carrera, para ser intérpretes teatrales, deuda que difícilmente podemos pagar. ¿Qué hacemos? La mayoría tiene otros trabajos para financiarse, son parte de una compañía teatral y aprenden gestión cultural. De esta manera tenemos que enfrentarnos al sistema económico para subsistir.

Cuando conocemos y entendemos el teatro comunitario, nos provoca cuestionamientos en nuestro oficio, ¿Para qué sirve el teatro?, ¿Es necesario estudiar teatro?, entre otros. Si el teatro es un arte libre, que educa y comunica, hecho con amor, y cualquier persona puede hacer y expresar teatralmente su arte, no necesitamos aprenderlo en un lugar específico o determinado, ya que el teatro es y pertenece a la comunidad. Como agentes teatrales y conociendo la fuerza comunicativa del teatro, no podemos ignorar la real importancia del teatro, y el rol que juega en la sociedad, por lo tanto, debemos hacernos cargo de nuestro oficio teatral desde el ámbito social, no estético o comercial como se enseña.

Por otra parte, en los ejemplos mencionados, como ENTEPOLA y Colectivo Sustento, observamos los conceptos del teatro comunitario y su relación con las ideologías o pensamientos, además de sus prácticas o modos de producción, que se mueven dentro de las políticas económicas del sistema, en las que cada

organización funciona de manera muy diferente, aunque comparten una misma temática con objetivo de cambio social, pero siendo absorbidos en sus modos de producir opuestos por la institución.

Como los conceptos de lo comunitario o lo popular están sujeto a problemáticas de carácter Ideológico, político, histórico y crítico, que plantean los grupos investigados, logramos desentrañar estos solo en parte, ya que existen variables que modifican constantemente los objetivos de los grupos estudiados, verificando la situación actual del teatro comunitario en Santiago de Chile con sus problemas y soluciones que deben enfrentar a diario. Uno de los problemas del teatro comunitario que se vislumbra tiene relación directa con los trabajadores comunitarios, ya que en muchos de ellos no existe acuerdo con respecto al tema, reflejo que se palpa como una debilidad, que experimenta el teatro comunitario, ya que para generar y ser una fuerza potente dentro del medio hegemónico cultural, se debe mostrar unión entre las personas que quieren un cambio real, tarea titánica de hacer debido a todas las características particulares en las que son afectados, y sus modos de producción y sus formas de financiarse tan diferentes. El aporte que estas organizaciones comunitarias realizan es directamente en beneficio de un otro. Resignificando y dando vida a un lugar en la sociedad en un mundo lleno de contradicciones, de dificultades pero también de posibilidades.

La importancia de la participación práctica que realizamos es relevante para la investigación, ya que permitió presenciar y tener una idea más clara con respecto al tema, por estar presenciando y vivenciando en vivo y en directo la situación, ya que el valor de la experiencia es fundamental para este tipo de investigación. Las relaciones que se generan dentro son de amistad, compromiso, de trabajo, de solidaridad, social y comunitaria. Quizás como muchas veces escuchamos en el oficio teatral lo que se necesita es esfuerzo, trabajo y constancia, cualidades que hemos observado en agrupaciones que en la actualidad, realizan un gran trabajo por recuperar una identidad cultural popular que da valor y reivindicación a poblaciones o comunidades olvidadas, estableciéndose como coyuntura, rompiendo lo establecido para hacer un cambio en un sistema que

asfixia no solamente a las artes, sino a toda la sociedad, en el que se enfrentan el sistema económico v/s la identidad cultural. La realidad económica en la que nos encontramos no calza con el modelo existente. Entonces la pregunta que surge es: ¿Si el teatro comunitario establece elementos que promueven cambios reales, por qué estos elementos de unión no calzan dentro de las organizaciones?

Observamos, en términos generales, una problemática entre la conceptualización del tema y su práctica. Muchos de quienes están haciendo cambios desde este ámbito se encuentran discutiendo los alcances de los conceptos de “teatro comunitario” y reflexionando a su vez, y a pesar del interés que genera el tema, muchos de ellos avocan sus fuerzas a prácticas tan complejas e inestables, para poder surgir, por no contar con medios económicos necesarios y óptimos para ejercer su práctica. Esto provoca problemas, que no permiten llegar a un consenso sobre ¿Qué es y cómo se manifiesta el teatro comunitario en Santiago de Chile hoy? La pregunta queda inevitablemente abierta y dispuesta para ser discutida por quienes se encuentran en su práctica y reflexión.

Con todo lo expuesto en esta tesis, la pregunta también es para nosotras:

¿Qué es el teatro comunitario?

Nosotras, el teatro comunitario lo podríamos definir como: una expresión artística humana de amor y en comunión con los demás, que se da y entrega de forma libre, arte originario de nuestra identidad cultural en Latinoamérica, por ser revelador, revolucionario y educativo, aportando como elemento artístico a la transformación social.

BIBLIOGRAFIA

Ábellan, año 2001, "Boal contra Boal" Barcelona (Institut del Teatre).

Antología: Oshenius, Carlos Diego Muñoz Capos, José Luis Olivari, Hernán Vidal. (1987) CENECA. Poética de la información marginal: "Teatro Poblacional Chileno (1978-1985) ediciones Paulina.

Bello, Álvaro. (2004). "Etnicidad y ciudadanía en América Latina, la acción colectiva de los pueblos indígenas". Santiago: CEPAL.

Bengoa, José (1996) "Historia del Pueblo Mapuche (Siglos XIX y XX) Santiago de Chile" Ediciones SUR, julio 1996; 3ª edición.

Boal, Augusto. 2004. "El Arco Iris del Deseo" Barcelona, Alba.

Boal, 2001 "Juego para actores y no actores" Barcelona: Alba.

Boal, 2006. "Legislative Theatre. London" Routhledge.

(Boal, 1980: 150) "Stop! C'est magique". París, Hachette.

Cuevas, Rogelio. 2006. "Resistencia de la cultura en la colonia a través de la Simbología" EDICILNES, El Alto Gobierno Municipal.

Chesney Lawrence, Luis (1995). "El teatro popular en América Latina (1955-1985)" Caracas Cepche.

Escobar, A. (2000). "El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o pos desarrollo? En: E, Lander (ed.), La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas" (pp. 83 - 109). Buenos Aires: CLACSO

Escobar Ticio, 2008, "El Mito del arte el Mito del pueblo" Segunda edición: Ediciones/Metales pesados, Santiago de Chile.

Espin, O. (2003). "La experiencia religiosa en el contexto de la globalización. En: R. Fonet-Bentancourt (ed.), Resistencia y solidaridad: globalización capitalista y liberación". (pp. 171 - 187). Madrid: Trotta

Freire. 1970: "Pedagogía del oprimido. Nueva York: Herder y Herder, 1970 (manuscrito en portugués 1968)". Publicado con el prefacio de Ernani Maria Fiori. Río de Janeiro, Continuum.

Frazer, Sir James George. 1981. "La rama dorada" Magia y religión ediciones F.C.E. ESPAÑA, S. A. octava reimpresión.

Garcés, Mario. 2002 "Tomando su sitio, el movimiento de pobladores de Santiago 1957-1970". Editorial, Lom

García Canclini, Néstor 1988. "Cultura transnacional y Culturas populares" Editores IPAL. Lima.

Giménez, Gilberto 1978. "Cultura popular y Religión en Anahuac" México. EILA, 1976

Hegel, Georg, 1983 .introducción a la historia de la filosofía, editorial SARPE. España.

Hegel, Georg, 1974. Lecciones sobre filosofía de la historia universal. Editorial: Revista de Occidente, Madrid, 1974. 4ª edición.

J. O.J Vanden Bossche, 1969, "Las escuelas comunitarias," Buenos Aires Argentina. Editorial PAIDÓS.

Kant, Emmanuel, 1961, Critica del juicio. Editorial Losada, Buenos Aires.

Krause, M. (2007). Hacia un redefinición del concepto de comunidad: Cuatro ejes para un análisis crítico y una propuesta. En: Alfaro, J y Barroeta, H.

(editores). Trayectoria de la psicología comunitaria en Chile. Universidad de Valparaíso.

Larraín Jorge. 2001 Identidad Chilena. Santiago: Capítulo 8 “Los referentes socio culturales y materiales de la identidad chilena. Lom editores.

Lihn, Enrique 1970 Por la creación de una “Cultura Popular Nacional”, Lom Ediciones.

Karl Marx, 1989, Prólogo a la Contribución a la Crítica de la Economía Política, Editorial Progreso.

Montero, M. (2004). Comunidad y sentido de comunidad. En M. Montero Introducción a la Psicología Comunitaria. Desarrollo, conceptos y procesos. Buenos Aires: Paidós.

Moto, Tomas, (2011) Augusto Boal: Integrador del Teatro, del activismo social y político, de la educación y de la terapia. (Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas. Universidad de Valencia).

Ochsenius, 1987 “Teatro y animación de base en Chile”, CENECA.

Ochsenius y otros. 1988 “Práctica teatral y expresión popular en América Latina. Ediciones Paulinas. Argentina.

Portantiero, Juan Carlos, 1981, “Los usos de Gramsci” (Colección el tiempo d la Política) Spanish, Edición.

Pinta Vallejos, Julio. 2005 “Cuando hicimos historia” “ la experiencia de la Unidad Popular” Lom ediciones.

Pradena, Luis. 2006 “teatro en Chile, (Huellas y trayectoria del siglo XVI – XX) Lom ediciones.

Sagredo Rafael y Cristian Gazmuri: 2006. Historia de la Vida Privada en Chile. Tomo II: El Chile moderno de 1849 a 1925. Taurus-Aguilar chilena ediciones. Santiago,

Sartre, Jean Paul, 1973, "Un teatro de situaciones", editorial Losada, S. A. Buenos Aires.

Suares Radillo. Carlos M.1976. "Lo social en el Teatro Hispanoamericano Contemporáneo", Caracas. Equinoccio.

Teatro público. (2014) Carlos Pérez Soto, Cesar de Vicente. Editorial Popular la Pajarilla.

Vega, Roberto (1986) "El teatro en la comunidad" Ediciones Paulinas, Argentina.

Zubieta, Ana María, 2000, "Cultura popular y Culturas de masas" Paidós.

Información extraída de páginas web.

XX Coloquio Nacional Sobre la Enseñanza de la Filosofía "¿Qué tipos de democracia son posibles para América latina?" Universidad Autónoma de Zacatecas, Campus Siglo XXI. 21, 22 y 23 de agosto de 2008. "El concepto de cultura en la filosofía", autor: MC. MA. ANTONIETA JULIÁN PÉREZ. Institución de procedencia Universidad Autónoma de Guerrero. <http://galeon.com/cmpf/XXColoquio/JulianXX.pdf>

Bidegain, Marcela año 2011, ¿Qué es el teatro comunitario? Categorías para la definición del fenómeno cultural. http://www.anagnorisis.es/pdfs/Testimonio-teatro_comunitario.pdf.

Catalinas sur. www.catalinasur.com.ar/

Castillo Couve, Maria Jose. Cuaderno electrónico N° 6. Produccion y Gestion Habitacional de los Pobladores. Participación desde abajo en la construcción de Viviendas y Barrios en Chile.

http://www.portalfio.org/inicio/archivos/cuadernos_electronicos/numero_6/2

COLECTIVO SUSTENTO www.teatrocomunitario.com.ar

ENTEPOLA <http://www.fundacionentepola.org/>

Erazuriz, Luis Hernan "Dictadura Militar en Chile, antecedentes del golpe estético-cultural". <http://www.plataformademocratica.org/Publicacoes/19744.pdf>

García Canclini, Nestor «Ni folklórico ni masivo, ¿qué es lo popular?», en Diálogos de la Comunicación N° 17, Perú, Felafacs, 1987, http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf

García, Canclini, Néstor. 1997. "Culturas Híbridas y Estrategias Comunicacionales". Estudios sobre las Culturas contemporáneas. Junio, volumen 3, numero 005. Universidad de Colima, Colima, México.
http://bvirtual.ucol.mx/descargables/115_culturas_hibridas.pdf

Gutiérrez, Ariel. "Teatro de Tierra: una experiencia de teatro comunitario chileno". Ediciones número 8 Telón de fondo, revista de teoría y crítica teatral. Diciembre 2008 <file:///C:/Users/MARY/Desktop/teatro-de-tierra-una-experiencia-de-teatro-comunitario-chileno.pdf>

Henríquez Puentes, Patricia 2007 "TEATRO MAYA: RABINAL ACHÍ O DANZA DEL TUN" REVISTA CHILENA DE LITERATURA Abril 2007, Número 70, 79-108

<http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/1443/1331>

Rose, N. (2007). ¿La muerte de lo social? Re-configuración del territorio de gobierno. *Revista Argentina de Sociología*. 5, numero 8. Pág. 111-150. Extraído desde: http://www.cps.org.ar/archivos_descargas/ras/ras_08.pdf

PODESTÁ A. BUNO. 1973. *Teatro Nacional Popular: Un teatro popular o la Popularización del teatro? (en una entrevista con Alonso Alegría)*

<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/168/143>

Documentos Fotocopiados (Anexos)

Fragoso, Gabriel Ponencia: Una reflexión sobre el teatro comunitario, México marzo 2009 doc fotocopiado s/f.

Víctor Soto: “Acerca de Teatro Popular, una utopía en marcha y una herramienta viva para la educomunicación”. El teatro como herramienta educomunicacional VIVA Curso de Título en comunicación y educación Universidad Diego Portales.

ANEXOS ENTREVISTAS

Anexo N° 1

ENTEPOLA equipo gestor y ejecutor.

Entrevista a David Musa, Equipo Gestor.

Fecha: Realizada en Octubre del 2012.

Lugar: “Compañía La Carreta”



**Entrevista a David Musa 1,
director del Festival Internacional
ENTEPOLA**

**¿Qué es para ustedes el teatro
comunitario?**

Yo siento que desde mi experiencia tiene que ver con un compromiso, primero contigo, con el ser que llevas contigo, no sé... revolucionario... como le quieras llamar, con la sociedad, con el entorno político y con tu sensibilidad social, y eso, se ve traducido a través de las temáticas que desarrolles como actor en escena y no necesariamente como actor, ni como director, ni con una obra de teatro. Como persona y en un proceso de transformación, que tiene que ver, en este caso, a través de los talleres, todo lo que implica el trabajo teatral, tiene que ver con crear lazos primero que todo, humanos,

principalmente usando las herramientas eficaces, que yo creo que tiene el teatro con una comunidad determinada, en donde, lo que tú haces, no seas tú el protagonismo, porque

haces teatro, porque eres director, sino, que es crear y eso lo creo de verdad, que es lo que nosotros hacemos humildemente, porque esto tampoco se trata de que somos un modelo de nada, es crear un protagonismo a través de las personas con las cuales nosotros interactuamos y en donde jamás y ahí sí que hay diferencias con otras formas, jamás vamos a llegar desde las alturas porque tu vienes de la universidad... tienes que aprender de los saberes, entonces yo creo que el teatro comunitario también podría ser con una relación profunda con las personas con un respeto y de verdad, que son palabras que nos cuesta decir, pero con amor.

Entonces para mí, el teatro comunitario sería, no quedarse solamente en la puesta en escena, que sea un elemento, pero no el principal, que si este y lo más importante es cultivar la relación humana entre nosotros, como decirlo, los profesores, monitores, "facilitadores" que es una palabra que me gusta mucho, facilitando el proceso.

Para mí el teatro comunitario tiene que ver si o si con las comunidades, no digo desconociendo o reconociendo los lugares que tienen mejor situación de vida.

El teatro comunitario aborda esos temas, se mete en las cárceles, en los problemas mentales, en hospitales, en los todos tema de drogadicción el teatro educativo, se mete en la violencia intrafamiliar el maltrato a las mujeres, el teatro tiene una cercanía con los problemas reales de una comunidad, pretendiendo que los que conformamos eso seamos personas reflexivas y críticas; no solamente absorbiendo un producto, ya chiquillas vamos a hacer una obra de teatro, vengo con esta obra que escribí y habla sobre este tema; vamos hablar del problema de Uganda, bueno puede ser si es un problema social ,y la obra ya la tengo escrita y va a ser de esta manera porque yo manejo esta técnica ,estuve en Rusia yo también y en nueva york con Elías Casa ,y esta obra sera un música hall.

Un aspecto importante de lo que nosotros hacemos como un concepto, uno de los conceptos globalizadores es el tema de crear redes, hemos creado redes a nivel nacional, con los grupos acá el tema de la exclusividad, en américa latina, es un concepto importante que nosotros, ahora vamos a dar una conferencia a Venezuela, y ahora vamos a dar una conferencia ligado a esto mismo a la Ligua por ejemplo y yo decía ¿porque quiero ir a la ligua? ¿Por qué?, ¿con quién me voy a encontrar?

Vamos hablar de nosotros y lo que queremos ir a compartir, para seguir creando redes con los encargados culturales, porque si tú eres encargada de cultura de Petorca o

de la Ligua debes sensibilizarte con lo que hacemos, no ir a hablar de nuestras experiencias, préndete el video, ponga el power y si no queremos ir a relacionar que termine la conferencia y digamos: oye y que podemos hacer acá.

Tú crees que podemos hacer alguna experiencia de este tipo en el año?, podríamos hacer algunos talleres ,podrían venir, cuánto nos pagan, no está bien si todos necesitamos, pero como vamos creando redes, así que nos ayudan también en la universidad como para pegar unos cartelitos después ,hay una experiencia bien bonita que nosotros hacemos que sería interesante si ustedes van a estar en enero y quieren aprovechar. En Entepola tenemos una comisión que es de pasantía que nosotros seleccionamos a 10 jóvenes de diferentes lugares.

No se trata de nacionalismo se trata de un tema americanista y mundial, yo estuve en Australia en el año 93, en un festival internación, y fue súper revelador para mí, una experiencia a los 30 años, en que tu vienes saliendo del teatro, luego de haber estudiado y tienes toda esa experiencia para ti; ahí me di cuenta que las mismas situaciones que nosotros trabajamos acá, la tenían en Papuda, en Guinea, en Filipinas.

Cuando vemos directores de teatro de Filipinas, de Japón o de Corea ,pero unos festivales internacionales tremendos en Sídney, entonces yo dije: son realidades que también existen, que también están en África, Europa y están en Australia.

Con el tema de los inmigrantes existe una tremenda problemática, cuando estuve en Suecia vi el problema de los inmigrantes en Suecia, tenían a los exiliados ,en Suiza y en París, entonces me di cuenta que esa ramificación que tiene, esa relación es muy fuerte porque no es solamente de aquí, ni en el oriente, ni quedarse con la etiqueta que el teatro comunitario es malo, el mío es bueno y los mismos directorcillos de siempre que está bien que lo hagan, nosotros hicimos un teatro de verdad, que habla de la gente, que habla del hombre sencillo, que habla sin discriminación y es muy complejo el tema de la calidad y sin dejar a nadie afuera.

¿Cómo se relaciona finalmente la ENTEPPOLA con el teatro comunitario?

Claro, múltiples relaciones, aparte de lo que hemos hablado con la comunidad en donde la herramienta que más nos acerca es el teatro y las técnicas teatrales; el tema del carácter sociológico, psicosocial tenemos que aprender a relacionarlos con la institucionalidad, por un lado tenemos una fuerza enorme, que son las 50 personas que

conforman el equipo ejecutor de Entepola que son voluntarios, tenemos organizaciones propiamente de la comunidad, tales como clubes de adulto mayor, colectivos teatrales, etc.. Con todos ellos tenemos buenas relaciones no siempre las mejores del mundo ósea como en todas las cosas , tenemos también nuestras posturas, nuestros criterios, que han provocado quiebres, pero pasa a ser una anécdota por que el objetivo es otro.

Por otro lado están las relaciones con lo que es la representación del gobierno central, que en este caso se traduce al gobierno local, que son los municipios, establecemos relación con el municipio, ahí estamos hablando sobre temas de gestión que son más aburridos, pero es necesario que se sepa por que manejamos esto, si no que debemos saber relacionarnos y con eso tienes que de alguna manera capacitarte.

Nosotros nos hemos capacitado, hasta el día de hoy yo tengo 53 años y me sigo capacitando, para relacionar estos temas con la institucionalidad local.

La municipalidad tiene acceso a través de una corporación, ellos tienen los colegios; el alcalde tiene esa patria potestad, tiene ese poder digamos de tener un anfiteatro, o sea de aspectos logísticos, tenemos que saber relacionarlos con los institutos binacionales y con las embajadas para que estemos informados o te presten la bandera.

Debemos conocer como es la burocracia, hemos tenido que aprender enormemente a lo que nos condujo todo este sistema, ahora con respecto al tema económico lo que hay que analizar son proyectos o concursos nacionales e internacionales.

Hemos sido ganadores de los famosos iverecenas como compañía térmica, y entonces tenemos que aprender a relacionarlos con diferentes instancias y proyectos, con dificultades, fortalezas y debilidades, hemos sabido aprovechar las oportunidades, entonces es un proyecto que ya tienes, es como un corazón latiendo.

RUBI “Por eso la diferencia es cuando se habla de la gente, que como por ejemplo te menciono a Penélope, ella se supera, siempre y cuando si es con para, por qué y por la comunidad o sea todos los sentidos, porque claro, uno a veces va a ver obras de teatro que están en una sala que tiene que ver con temáticas populares y uno dice pucha que ganas que esta obra de teatro lo vea otro público y no el público que puede pagar 6 o 7

lucas, entonces claro está bien, es su pega entiendes, pero ellos están trabajando una temática pero queda ahí ,se acabó la temporada y se acabó nadie más sabe de esa obra de teatro. Por eso se hace la diferencia porque el teatro comunitario es con, para, por ,y en la comunidad. Sin embargo tratamos de ser tremendamente exclusivos, porque vamos a llevar a las niñas de la universidad academia humanismo cristiano, que tienen que ir a hacer allá, si son cabras de la universidad no les interesa, ¡si nos interesa!.

Es un espacio para las compañías emergentes, compañías nuevas, que conozcan esta iniciativa, que sepan que existe, que existimos, porque ya te lo dije, en la anterior las medidas visibilizan y es real y no es una respuesta prevenida ni contestataria ni resentida, es así, ¿Por qué la experiencia de este tipo que lleva más de 26 años, año a año que tiene una fuerza y una potencia enorme, otra vez del teatro y la comunidad no tiene ni así un espacio en el arte B y van decir que es problema de usted.

Tenemos hasta una consultora periodística.

Rubí: este proyecto no vende.

A lo mejor tu periodista de un matinal, siendo amiga mía estoy metida en el tema y te interesa mi proyecto pero arriba no te lo van a dejar pasar. Tú me entrevistas y en la tercera hablamos y hablamos y se va, pero, después tú ves el diario y no es ni la mitad de lo que hablo. A no ser que no vamos a permitir que lleguen con cámaras y muestre mi forma de vestirme.

Ya no nos interesa la televisión, si viene y si no bien también, somos tremendamente potentes en América latina, esto es un proyecto valioso, y nunca nos van a sacar, nosotros fuimos los primeros en ocupar la plaza de la constitución. No fue el festival que está ahora, fue Entepola, somos el festival al aire libre más antiguo de Chile y me como los prejuicios. Te acepto los prejuicios, entonces es su teatro y da lo mismo es de ellos. La sustancia que llevamos adentro no la saca nadie.

¿Cómo aporta eso a una sociedad?

Rubí: Hay gente que llega a Entepola por más de 15 años a instalarse con su manta, cojines, colación. Y mucha gente no tiene la opción de salir de vacaciones y Entepola son sus vacaciones.

Muchachos que me dicen tengo una buena noticia, pedí vacaciones para trabajar en Entepola de voluntario, porque sabes que ellos mismos se enriquecen, eso no es una anécdota, eso es un contexto y una estética. Mira, si nos construyen un teatro para 700 personas allá en san Joaquín, pregúntame si me voy a cambiar, no me cambio, porque esto es una experiencia viva. Y creo que nosotros aportamos en ese sentido, aportamos al encuentro, hay dificultades pero lo trabajamos.

-A mí me sorprendió cuando fui, porque la gente estaba fascinada y era súper tarde pero no se movían de su lugar.

Saben que los tratamos con cariño, nos relacionamos en forma respetuosa y enseñando y compartiendo conocimiento. Gente que aprende con nuestro proyecto, ósea es un tremendo aporte, es una cajita de emociones e intenciones, eso es el proyecto.

¿Ustedes pretenden hacer una conferencia internacional de teatro comunitario?

Sí, nos estamos acercando a eso, hay un tema que tiene que ver con el análisis y un rigor con un nivel de pensamiento que quede registrado y poder compartir esas experiencias con otros países. Hemos estado trabajando ya, hicimos una video conferencia con Australia y con gente de Chile a través de la universidad Utem, y siempre hemos estado haciendo estos popu-teatros y queremos apuntar a esta primera conferencia. Poder arrojar la posibilidad de documentar y poder decir: vayan y revisen la primera conferencia del 2014 o revisen la tesis de unas chicas.

Y la adosaríamos, diciendo que esto es un estudio de la academia de humanismo cristiano. Y tiene que seguir entrevistando a muchísima gente como a Penélope glass o Sara Asforzar.

-Obvio porque nos basaremos en registrar las vivencias.

Rubí: en este primer coffee shop, el tema era definir ¿qué es comunidad? Ese fue el inicio de la conferencia.

Un aspecto importante, es el tema de crear redes a nivel nacional, ósea es un concepto importante. Ahora vamos a dar una conferencia a Venezuela, y a la ligua, yo

decía ¿Por qué quiero ir a la liguia?. Yo quiero compartir para seguir creando redes, quiero relacionarme con la gente, nosotros seguimos y queremos formar redes.

Entrevista David Musa Dos (festival Entepola, 2014)

Otro lema que aplica aquí es sobre si la utopía vive, por esto nosotros le preguntábamos al público en Pudahuel. “la utopía vive, ¿dónde? en Pudahuel”, y después claro, hemos estado realizando, lo que nos hemos propuesto, y los sueños se cumplen y querer es poder

Hubo un tema que hace tres o cuatro años, no recuerdo exactamente, que también marca en lo profundo, el tema del protagonismo; ¿Quiénes son protagonistas?, ¿Los artistas que se suben al escenario? qué se yo, ¿Los técnicos? ¿El público? ¿La comunidad?, quienes hacen posible esta idea de teatro para para todos.

La idea de teatro para todos, todos podemos hacer teatro, como ayer con la maestra italiana que hacia su proyecto de teatro de danza en comunidad. Es increíble porque te das cuenta que son experiencias o artes que se mueven muchas veces en la elite como dicen, yo jamás voy a poder hacer danza y ahí en un ejemplo de cinco minutos o menos en el escenario saliendo gente del público, sucedió algo bello, la señora, la administradora del colegio, una niñita de cinco años, todos pudimos sentirnos que estábamos haciendo una coreografía con el público, fueron cinco minutos emblemáticos, música y danza.

Existe la posibilidad de que las artes sean realmente para todos y ahí es donde el lema este en que los protagonistas somos todos y eso lo creemos absolutamente todos, es casi nuestro deber ser, es decir tu puedes hacer teatro, tu puedes hacer danza , tu puedes ser un violinista , y si no, no importa, puedes ser una mejor persona me entiendes, por qué en ese sentido las herramientas del teatro son generosas, te permiten relacionarte, comunicarte y expresarte; expresar tu opinión, ser reflexivo, comunicar con el cuerpo, trabajar en equipo, trabajar solo también si quieres, pero es más difícil pues alguien te tiene que por lo menos poner una música .

El teatro siento que es fenómeno colectivo y de ahí es que a mí se me hace más patente el concepto de teatro comunitario, porque es complejo esto de estar poniéndole nombre a las cosas, teatro popular, teatro comunitario, teatro de sala, teatro comercial.

El otro día hablábamos con Juan Radrigan, en una conversación de este tipo y más personas le preguntaron ¿Juan que es? Porque tú haces teatro popular y escribes digamos toda tu vida sobre el sistema, ¿Qué es esa cosa?, algo teátrico. Yo escribo sobre

lo que he visto toda mi vida, sobre su experiencia, cuando vendía libros en los años 70' por la plaza de Almagro, comenzó a escribir obras de personajes seguramente que estaban ahí al frente él y sus historias, entonces claro, el escribe de su entorno, pero bueno si tenemos que poner un nombre, y eso es porque no puedes desconocer que estas en una sociedad que tiene divisiones en términos de clases sociales (segregación), es un teatro que está dirigido, podríamos decir, que se ha ido anclando en un lado de la sociedad que tiene que decir muchas cosas que de alguna manera está bajo esto.

¿De dónde nace este tipo de teatro?

De sectores que están oprimidos, entonces es un teatro que para mí establece un dialogo entre artista y la comunidad de manera horizontal y es permanente eso de estar escuchando realmente a la comunidad ¿me entiendes?. Es donde se reflejan los problemas de la comunidad y de hecho ojala se exprese de la misma manera y sea realizado por la comunidad, ya sea dueñas de casa, gente de hogares, alumnos de un colegio, y que reflejen y hagan testimonio de la comunidad, obviamente con el teatro como herramienta, entonces es un ejercicio democrático, eso es lo que yo siento cuando decimos teatro comunitario, es decir, todos juntos podemos disfrutar de una manera que también la aprecien.

¿Cuál sería tu mirada para fortalecer el teatro comunitario en Chile ahora en el 2014?

Yo creo que hay un tema con romper ciertas barreras, este tipo de teatro tiene de alguna manera mayor tipo de validez que en otros países que no tiene Chile, en el ámbito de la cultura o del teatro y que sigue habiendo una elite que pone esas barreras yo diría que invisibles pero que están detrás, entonces por un lado es un desafío nuestro, por otro lado tu sabes que hay un tema con los dueños de los medios de comunicación que no visibilizan esta experiencia, también hay un tema de mirada muy pequeña de la academia que debería colocar este tema en sus universidades, por primera vez en muchos años de antes de la dictadura, por primera vez, esto se hacía durante los años 70' en Chile, había teatro sobre los sindicatos, miles de teatros.

Por primera vez estamos instalando, haciendo un diplomado de teatro comunitario en la "universidad técnica metropolitana" el año 2014, a lo mejor es una puertita de entrada, siento que hay una mayor apertura, no sé si este proyecto Entepola ha sido el elemento

catalizador de eso, tal vez si, en estos últimos años, porque nosotros hemos tenido que abrir las puertas. Se traduce en que en los últimos años, hablamos para que se acerquen compañías, un poco tratando de romper ese muro y que este teatro sea respetado, como lo es en otros países, ósea que sea valorado, porque es una herramienta eficaz de transformación social, que puede trabajar y apuntar a temas que nos pasan en la sociedad.

¿Qué hará falta para ese reconocimiento?

Los micros proyectos, pero son una lucecita, yo soñaba el otro día que estábamos en un colegio, teniendo talleres en las mañanas y estábamos compartiendo con niños y jóvenes de la comunidad, y yo decía: estamos en la escuela del salitre ubicada en Pudahuel, ¿Por qué esta escuela no podría ser una escuela de teatro comunitario?

Durante el verano ¿Por qué no? talleres de danza, o de teatro, hay chicos que están trabajando en pedagogía y.. ¿Por qué no? Ocupando todo el tiempo libre de esos niños, o el mismo deporte. Donde las políticas públicas lo tendrían que establecer, donde las escuelas se dispusieran con voluntad y existiera la posibilidad real, dime que no haríamos una diferencia.

Por las noches un rato dedicadas para las dueñas de hogar, entonces habría una gran diferencia, y por donde pasa, por unos pesos más, y son problemas rehabilitadores, nosotros trabajamos con chicos en riesgo social, acá encontrarían espacios de acogida y de reflexión.

Por donde pasa que a este proyecto le cueste tanto ¿Por qué? Si es un proyecto que se ha mantenido en el tiempo, se ha validado con la comunidad y nos sigue costando tanto. Aquí llevamos 14 años y vivimos siempre con el mismo problema, tiene que cambiar también desde el poder, políticas públicas que cambien el sistema de nuestro teatro, entonces por donde pasa, esto pasa por la voluntad, ni yo lo entiendo a veces.

Llevo 28 años haciendo esto, hay que evitar la políticas del proyectismo, de que el sistema ha sido tan hábil, en el tema de emprendimiento, nos agotan con eso, nos matan las mitad de la creación, en todo los sentidos, porque hay que desgastarse siempre.

¿Cuáles serían las prácticas en donde se ve reflejado tu trabajo, en el teatro comunitario?

Yo creo que de alguna y otra manera hemos hecho escuelas, hemos creado una escuela, inclusive sin conocer el concepto, hemos hecho creación de audiencia, antes que el concepto técnico saliera al aire. Ha habido mucha formación, y se refleja en que esta iniciativa se ha tomado como modelo en otros países. Y estoy hablando y siempre lo digo en los escenarios.

De alguna manera, somos escuelas en todos los ámbitos, por ejemplo, todos los equipos que funcionan en nuestro proyecto, se han formado en nuestro proyecto, tenemos monitores teatrales y gente que trabaja con sonidos, capacitando y motivando que participen en otros espacios. Entonces de alguna manera y lo que nos diferencia de otros festivales, es que nosotros hacemos formación de presencia en la comunidad, es decir es un proyecto educativo y nosotros no hablamos de un festival, este proyecto es una escuela permanente, algo hay en este proyecto, porque yo he sentido la validación y el reconocimiento en otros países, inclusive fuera de la órbita latinoamericana.

Eso es complejo porque cuando me tocaba salir a otros países y ver la valoración de los otros países como México, Colombia etc. Pero llegar aquí y sentir la diferenciación tan grande, dices que país más extremizado.

¿Qué haces? nada, todavía tenemos esas miradas tan colonialistas. Por qué en otros países le encuentran el valor, pero aquí el sistema neoliberal que maneja en todos los ámbitos.

¿Cuáles son las temáticas que les interesan tratar al festival Entepola?

Mira, yo no soy el más apropiado para responder esa pregunta, yo creo que es tremendamente diversa, yo creo que aquí caben todos los temas, si hablamos de las propias muestras teatrales, yo creo que la gente del público deben tener acceso a todas las posibilidades. La propuesta de nosotros es abierta, y quienes hablan del proyecto son los propios protagonistas.

Nosotros estábamos con un alumno de nuestra escuela. “Escuela latinoamericana de teatro popular”, y le dijimos ¿dónde viven ustedes? Ellos respondieron Pudahuel ¿Qué hacen a diario, o que les gustaría hacer? Ellos dicen trabajamos para ayudar en nuestras

casas, y nos gustaría estudiar. Ósea nosotros los hacemos pensar en la sociedad que viven, esos tipos de temáticas surgen y se discuten. Pero abierto en términos y a todas las posibilidades, no nos cerramos.

¿Cuál es el cambio que sufrió Entepola al convertirse en fundación?

Claro, nos pasamos todo el mes del 2013 armando la estructura y el diseño de por qué ser fundación, y hay razones que son bastantes ingenuas, pero otras bastantes profundas. Veníamos funcionando de una manera artesanal, esto nos da una estructura y nos potencia en el diseño, nos permite mantener y sostener esta iniciativa, entendiendo las reglas del sistema, como Lautaro. Pero según las reglas del juego podemos acceder a las acciones culturales, irnos a empresas con responsabilidad social, establecer alianzas con universidades a nivel internacional y nacional, ósea tenemos muchas posibilidades para desarrollar el proyecto y hacerlo crecer con contenido.

Tener tres ejes de trabajo, que son en el área de producción del festival, en el área de la formación, es la escuela latinoamericana de teatro popular, y en el área de la creación, la compañía de teatro de la fundación.

¿Qué es la compañía es la carreta?

Es la compañía de teatro de la fundación, que obviamente tiene su historial, pero decidimos que fuera la compañía de teatro de la fundación, porque pueden llegar a ser muchos partes de esa compañía y esa otra parte queda como para prestar otros servicios. En ese sentido le damos mucha importancia y hemos creado un proyecto inteligente a la fundación.

¿de cierta manera les abre puertas para postular a proyectos?

Si, y mejores alianzas, se me han acercado directores de universidades o rectores, que están interesados en el tema. Ahora nosotros tenemos una labor de sistematizar aún más la experiencia, entonces estamos ampliando los equipos de trabajo, con gente que se ponga a escribir y poder a sistematizar a experiencia y poner este tema a nivel formativo en los espacios académicos

Ahora que ya son fundación ¿Qué pasa con las relaciones internacionales de Entepola?

En un minuto pecamos de abiertos.

¿Y si el nombre es usado en otros países?

Si el nombre es de acá, creo que fuimos extremadamente informales al punto que se deterioró la imagen de Entepola en otros países, nos faltó hacernos cargo y firmar convenios. Lo que paso es que llego gente muy entusiasmada, y nosotros sin ningún análisis le dijimos que sí y que lo hicieran; pero muchos lo hicieron sin condiciones, sin la logística mínima utilizada, entonces nosotros no fuimos claros. Tenemos una relación más de intercambio y respetuosa con Argentina, que lleva como 5 años en Entepola (toda una región) en donde se hace la experiencia, pero hemos hemos sido más cuidadosos.

Un ejemplo real seria que nos han solicitado la experiencia en Puerto Alegre y pudimos decir que no. Nos llamaron también de México (en aguas calientes) para realizar Entepola allá, pero nosotros dijimos primeros conversemos, veamos, porque no queremos que se adscriba a un sector político, o a un instrumentación partidista, porque puede empezar y terminar ahí.

Eso es la diferencia que ocurrió acá, porque hemos tenidos experiencias como en Brasil (colatina). Duro 4 años y termino porque estaba adscrito a un municipio. Entonces vamos a ser cuidadosos en ese sentido.

Finalmente ¿cuál crees tú que es el aporte de Entepola para la comunidad?

Imagínate, yo no quiero hacer grandes reflexiones, me gusta mucho el aterrizaje, vivo de las intenciones que se transformen en acciones. Entonces nosotros hacemos una experiencia hace 9 años en Salamanca, por eso digo que somos satélites y no nos dejan ir más allá, deberíamos ser un Entepola más permanente, y cuando digo nosotros somos todos o sea ustedes. A Salamanca, vamos una vez al año y hacemos 22 funciones de teatro y hacemos talleres en la plaza; la huella que dejamos es enorme, ya sea vaya quien vaya, es una huella indeleble, nos esperan de un año a otro. Se va a los villorrios.

¿Qué son los villorrios?

Villorrios es un pueblito que está en los cerros, en donde hay valles y te encuentras con casas y una sede vecinal, con el sol muy fuerte.

Otra característica del teatro comunitario, es que hay mucho que hablar, así como la transformación de los espacios o de espacios no convencionales, la accesibilidad, es por eso que yo te hablaba del pueblito; llegamos ahí y se establece una relación profunda en donde se comparte con la comunidad, esos 6 días en donde la gente nos espera, no solo por la obra de teatro. Podemos ser más.

El otro día vino una fundación llamada "Medatia" ellos hicieron una experiencia de sacar esto he ir al Paramo en Venezuela, lo que implica una sensibilidad, el aprendizaje es más de oficio, si tú vas con una visión de que tu todo lo sabes, estas mal. Entonces cuando llegas a despertar esa teclita, el aprendizaje es mutuo, porque yo me pregunto, ¿porque hay grupos de teatro que hemos visto desfilar y están queriendo venir? Yo digo porque son experiencias que te nutren en todos los ámbitos, que le dan sentido y orientación a tu que hacer.

Entrevista 3 David Musa. (Compañía la carreta, Abril. 2014)

¿Cómo y cuándo se inicia el proyecto de Entepola?

Mira esto surge en el año 1987 que como experiencia es una iniciativa de la ya creada compañía de teatro la carreta.

¿En qué año se creó la compañía la carreta?

En el 1984 como una compañía de teatro que a la vez tiene una inserción enorme en la comunidad, en donde se realizan talleres con ellos, en el fondo es una compañía que tiene su acento, de alguna y otra manera lo estoy mirando de ahora hacia atrás, en ese minuto era algo que se hacía simplemente, y tiene que ver con el contexto histórico, político, social de la dictadura. Desde lo social y utilizando el teatro como herramienta, entonces entendiendo eso, lo que más se crea son vínculos con otras compañías y agrupaciones. Entonces hay una red local comunal, en donde se asocia la municipalidad y todos los centros de madres, las famosas ONG etc. Que de alguna manera en ese tiempo de dictadura conforman la organización de esta primera experiencia, que es apenas de un día, que se llamaba “encuentro de teatro poblacional”.

Así de concreto y simple aparentemente, es un trabajo enorme que hay que entender el contexto de la represión existente, eso es muy importante porque ahora es difícil visualizarlo, pero es un tema de salir a la calle y hacer acciones públicas ya era un acto importante de fuerza.

Y en ese encuentro ¿quienes participaron?

Muchos grupos locales de la propia comuna (la granja), con otros colectivos comprometidos con el teatro encontrar de la dictadura.

¿Colectivos, Como talleres de teatros?

Colectivos de la población como la bandera, La Pintana, bueno... de muchas comunas populares, eso es presencia fuerte y las temáticas eran totalmente dirigidas en contra de la dictadura.

Bueno entonces en ese momento ¿los que conformaban el proyecto y los principales colaboradores eran la carreta?

Las organizaciones gubernamentales, que son tremendamente importantes, una de ellas se llamaba fólico, que aportaba una experiencia muy chiquita. Como primera experiencia tenemos que un día montamos un escenario de la calle Conbárbala 090 del paradero 21 de Santa Rosa, ya la segunda son dos días y también se llama encuentro de teatro poblacional, y la tercera en el año 1989 con algunas agrupaciones del primero y el segundo aumentando la cantidad de días y ya participan grupos relacionados al tema fuerte político.

Año a año fuimos aumentando días y colaboradores, pero hay un tema que tiene que ver con la llegada de la democracia, hay es un tema aparte que tiene que ver con una cantidad de días más amplio, ya estábamos en los diez días, y con presencia de apoyo gubernamental.

¿Se sentía más libertad para poder hacer su trabajo?

Obviamente que sí, se sentía que la democracia había llegado y que podíamos abrir las alas, pero después nos dimos cuenta que no era tan así, pero en ese momento era la euforia absoluta sobretodo en el año 1988 en el plebiscito y yo creo que ahí se venía la gesta.

Antes de pasar a la realidad política ¿cuál era el objetivo principal del proyecto y como se proyectaba?

Bueno yo creo que en ese minuto no se hacían tantas proyecciones uno estaba anclado mucho más en el presente y sobre todo en las necesidades, era un festival de carencia en todo sentido sobre todo en temas económicos. Creó el principal objetivo (1987, 1988,1989) era el tema de la dictadura y eso de alguna manera nos congregaba a muchos grupos, centros culturales, grupos de teatro, entonces un objetivo importante era crear redes y eso yo creo que se logró enormemente. No era difícil convocarlo, que se yo, habían treinta grupos locales de teatro de los más diversos, en esos momento había mucho movimiento cultural, imagínate se usaban las parroquias, movimiento muralistas, en fin. Mucho teatro, mucha gente metida en talleres, mujeres, gente de la comunidad, etc.

¿Cuál era la realidad política que se vivía en el país cuando comienza el festival, y cuál era la postura que tenían?

En dictadura absolutamente.

¿Y qué sucede con este cambio a la democracia? ¿Con que se encuentran?

Nos encontramos con excesivas exceptivas y no cambios tan sustanciales, por ejemplo en lo que nosotros creíamos que tenían que ser los apoyos, un ejemplo básico: en la municipalidad de la granja llegó un demócrata cristiano (año 1990) y nosotros pensamos que las municipalidades son organismos locales ampliamente relacionados con la comunidad, nosotros dijimos: este es un proyecto que nace en la base, por lo tanto tendríamos que tener el respaldo y apoyo absoluto de la municipalidad, pero no lo tuvimos, al punto que nos tuvimos que migrar a otra comuna. Y tu decías pero como si es un alcalde de la concertación, Claudio Arriagada en ese minuto, deberíamos haber tenido el máximo apoyo, siendo un trabajo que tenía un perfil social, cultural y político. Pero no tuvimos los apoyos, ahora reconocer que se estaban alegando las organizaciones no gubernamentales, ya Chile estaba dejando de ser un país sujeto de apoyos.

¿Privatizándose de cierta manera?

Bueno ahí empezamos a hablar de otro tema, de lo que pasa en el 1990 y 1993 cuando ya empiezan todas las privatizaciones en el país.

¿Cuándo comienza a tener el nombre de festival Entepola?

Al principio es el encuentro de teatro poblacional, el tercer encuentro de teatro poblacional latinoamericano, el cuarto igual se llama así, el sexto Entepola en el año 1992 se le coloca en nombre Entepola, sumándose a la sigla encuentro de teatro popular cambiando lo poblacional, que era bien local.

¿A qué se debe ese cambio de poblacional a popular?

Me da pudor, de alguna u otra manera la palabra popular tenía mayor alcance y había una mejor aceptación, era más comprensible en términos de atisbos de la presentación de proyecto y de como tu presentas el mismo.

Rubí: poblacional era más local

Por un lado era más local y por otro lado ya la poblaciones se llamaban villas, los pobladores ya no era pobladores, eran vecinos y comenzamos a hablar no del pueblo, si no que de ciudadanos. Te fijas como cambian las terminologías.

-Como dice rubí poblacional es más local.

Tiene que ver con lo que hay de atrás de una terminología, hay una ideología y comienzan a cambiar los paradigmas de la sociedad.

¿Y por ejemplo que cambia en ese momento?

Se puede ver del punto de vista de los artistas y de ser organizadores u objetores, esas dos miradas tienen una diferencia pero también tienen una conjunción, una unidad.

Rubí: también popular es de raíz latinoamericana, un concepto que es ocupado en un nivel latinoamericano.

Claro y más comprensible, pero curiosamente si vamos al término Entepola, te decía que era un “encuentro de teatro popular latinoamericano”, y eso se crea en el año 1992. De alguna y otra manera empiezan a venir más grupos de América Latina y también de otras latitudes.

Con respecto a eso ¿en qué momento Entepola se internacionaliza como festival y como surgen esas relaciones?

Comienzan surgir de manera espontánea, de boca en boca de los grupos que venían que de alguna manera vieron como un modelo de organización, ustedes ya lo saben, que la organización se hace con los mismos grupos de teatro que nosotros hemos formado, entonces la cantidad de voluntarios que forman las comisiones se nutren de esos talleres o grupos y eso, de alguna manera va creando un modelo de organización en donde participa la comunidad por un lado, y hay un protagonismo de la comunidad en el propio encuentro, y a su vez participan con sus obras teatrales, y se va creando un modelo de organización.

-Es decir de esa manera organizacionalmente hablando, funciona Entepola en ese momento ¿pero qué diferencia tienen con lo que pasa hoy?

Desde ese minuto hasta hoy los cambios son absolutamente grandes y trascendentes, ha habido un crecimiento y desarrollo enorme. En 1995 surge la primera experiencia en otro país, en donde el proyecto se va como modelo, en Brasil.

¿Ustedes estaban en contacto con esa gente?

Absolutamente, asistiendo la experiencia.

Nunca se da de la misma manera y la continuidad con la que se da acá, algunas se mantuvieron pero no duraron más que esa pura versión, como es el caso de Brasil.

Después surgen otras experiencias como en Ecuador que lleva 12 años de la cual no tenemos ningún contacto y no nos sentimos identificados manteniéndole el nombre, por los mismos cambios que hemos tenido nosotros.

Es súper difícil, se hizo también en Puerto Rico en el año 1987, en Perú, Colombia, en otras ciudades de Brasil y bueno en Argentina; para este último país esto se mantiene, y esa es una de las experiencias que nosotros relevamos y reconocemos, ahora desde este año 2014, nos están llamando de México para hacerla en el estadio de aguas calientes.

Entonces hay diferencias enormes, como las necesidades que existen todavía en los sectores populares, problemáticas que tal vez no tienen que ver con la dictadura, pero sí tienen que ver con otros componentes.

Temáticas que nos cruzan y nos mantienen sensibles a nosotros, como la violencia intrafamiliar, la drogadicción y el alcoholismo.

Por ejemplo que ¿rescatas del antiguo Entepola? aquel que se forma en el año 1987 y de la fundación que actualmente es.

Rescatar la tremenda relación que nosotros, queremos, mantenemos y no perdemos el centro nunca. Todo lo contrario lo hemos potenciado.

Volviendo a la historia ¿En qué momento se llega a la comuna de Pudahuel y se quedan ahí?

Todo esto tiene que ver con lo que te dije yo por la sede en la que nos tuvimos que ir, por la necesidad de apoyo, siempre nosotros nos hemos querido asociar al referente más importante que es el gobierno local, que es el municipio.

Nosotros estuvimos en La Granja hasta el año 1992, en el sexto Entepola; para el año 1993 nos fuimos, porque no teníamos una estructura básica en donde alojar, en 1993 nos fuimos a San Ramón octavo Entepola; llegamos ahí porque una cosa es el trabajo de autogestión de un organismo independiente y autónomo, y otra son las estructuras municipales que son los gobiernos de turno, un grupo de 6 o 7 personas que conforman un

grupo de concejales, ellos deciden si te apoyan o no. y por diversas razones les interesó. También ahí vienen las relaciones complejas de una organización y organismo independiente, con una institución. Nosotros hemos sabido armonizar esa relación sin perder para nada nuestra autonomía, pero también implica del otro lado un entendimiento cabal de lo que es la iniciativa, los límites son muy complejos.

Llegamos al año 1994, porque también nosotros también de alguna manera aplicamos ambiciones de las estructuras municipales, que tienen un grado de visibilidad en la comuna, entonces en ese año estuvimos abriendo espacios, estuvimos en un lugar maravilloso en el anfiteatro de La Cisterna, con un gobierno local demócrata cristiano.

Eso fue en La Cisterna ¿y en San Ramón por que no se quedaron?

Ya te lo dije en San Ramón no nos quedamos por un tema de que un cierto grupo de personas eligió y decidió que no, interviniendo de tal manera en nuestro proyecto. Es así como llegamos a La Cisterna, donde fuimos acogidos con espacios, con todo lo básico para poder funcionar, donde se hizo el evento con mucha potencia, muchos talleres de teatro, muchas compañía existentes, muchos grupos.

En 1995 emigramos por lo anterior, por el tira y afloja de estructuras municipales, nos fuimos a Pudahuel con muy buena llegada, muy buen trabajo de la comunidad, eso siempre ha estado, pero nosotros apostamos a más.

Estuvimos en Pudahuel, con el alcalde Johnny Carrasco y curiosamente nos tuvimos que ir, pero curiosamente que al margen de nosotros asociar el proyecto con una comuna y como hablar de un evento, para nosotros nunca ha sido trabajar la gestión o producción de un evento, de un año a otro año, siempre hemos tenido un trabajo enorme en la comunidad; pero esto no depende necesariamente de la comuna de donde se realiza, nosotros trabajábamos haciendo teatro comunitario en muchas comunas.

-Es decir no tenían un lugar fijo, eran itinerantes.

Itinerantes, hacíamos talleres en muchos lados y por accidente llegábamos a una y otra comuna por este recriminar que yo te menciono, entonces no es que no hayamos tenido vínculo comunitario por el hecho de estar trasladándonos, ya teníamos vínculos

comunitarios como en San ramon, La Cisterna, La Granja, en Lo Espejo, en El Bosque, y podría seguir.

Ya desde 1996 hasta 1999 que fue donde hicimos el décimo primero, segundo y tercero Entepola, fue en la comuna de Cerro Navia, hay estaba cristina Girardi, en ese entonces desarrollamos un programa muy sólido con creación de grupos de teatro, como el choclón, utopía. Estuvieron también otros grupos en otras comunas, muy entusiastas tales como de adulto mayor y niños, ahí hicimos un trabajo muy fuerte formativo con la comunidad. Ahora queremos volver de nuevo a eso, pero estamos enfocados en otras cosas, en este afán de crecimiento; ese un trabajo muy potente en la comuna de Cerro Navia con todos sus años respectivos.

Y esto termina en el 1999 ,se ven en la obligación de emigrar...

Nuevamente emigrar y volvemos a la última casa del proyecto que es en Pudahuel. Ahora es interesante esté relatorío que me obligan hacer porque de alguna manera me ha implicado la conexión con estos organismos que tiene un grado enorme de complejidad, porque de alguna manera representamos la base, que ese es nuestro vínculo, una manera de hacer las cosas, que no siempre va en conexión con esta estructura.

-Estan ahí entonces desde el año 2000 hasta hoy. (2014)

Del 2000 al 2014 cumplimos 14 años desde enero del 2000 a enero del 2014 .

Ya llegando al final, se gesta la idea de convertirse en fundación.

Rubí : te falta desarrollar porque paso a ser festival..

En algún momento le pusimos Entepola “festival internacional de teatro comunitario”, de alguna manera porque el concepto popular no tenía la misma comprensión en otras latitudes y eran más representativas otras terminologías. Comenzamos a tener más presencia de grupos de Australia, Europa, pero siempre ha estado esa mirada, aunque para los latinoamericanistas siempre ha estado la raíz. Entonces claro que hay un formulismo y le pusimos Entepola como marca registrada, porque ya se hace en otros países.

Después con el tiempo ¿Cómo surge la necesidad de convertirse en fundación?

Tú lo dijiste, surge la necesidad, de alguna manera siempre tuvimos la inquietud de tener una fórmula legal, un paraguas legal ¿para qué?, para poder tener la posibilidad de acceder a proyectos nacionales e internacionales.

Lo primero que fuimos es una sociedad colectiva civil, que es como lo más básico, que nos permitía poder acceder a proyectos, después nos transformamos en una “empresa individual de responsabilidad limitada”, en donde te ves obligada a tener una patente municipal, tener un espacio y pagar IVA.

De alguna manera lo que hicieron todos estos gobiernos de la concertación hasta ahora, fue que entráramos en su plan ideológico, con respecto de la cultura, y nos vimos obligados a presentar proyectos culturales para poder entrar, en lo que el sistema te imponía y la única manera de entrar, era de esa manera o te quedabas al margen.

Y nosotros nunca hemos postulado a quedar al margen de lo que se están dando la posibilidades, en este caso económicas. Va por ahí, es por eso que nos hemos presentado a todos los proyectos posibles.

Entonces tuvieron dos figuras legales antes de ser fundación.

Claro, dos figuras legales.

Con esta figura legal tienes mayores posibilidades, ¿Qué les provee?

Porque tienes mayores posibilidades de ser sujetos de donaciones de la empresa privada y cada vez tenemos mayores requerimientos, porque ha ido creciendo en todos los ámbitos, por más que tengamos voluntarios, en algún minuto necesitamos aportes económicos, crear equipos y ampliar los horizontes del proyecto. Por qué el proyecto fundación Entepola tiene su escuela latinoamericana de teatro popular, que se consolida en el año 2006.

¿Anterior a eso siempre hicieron talleres?

Siempre hicimos talleres, pero ya con una estructura y mayor proyección, en términos curriculares, en todos los sentidos y se crea esta escuela. Tenemos esta compañía de teatro que de alguna manera venía, pero ahora como compañía de teatro de la fundación, orientando su camino y obviamente la producción del festival. Entonces con todo este programa hemos hecho seminarios buenísimos. El año pasado (2013), nos

dimos cuenta que tenemos mayores posibilidades, ampliando nuestros equipos con mayor calidad en términos técnicos e intentando de alguna manera proyectar esta iniciativa profesionalizándola de alguna manera.

-Eso sería un cambio que se espera tener.

Claro, pero cuando digo profesionalizando hay un estigma con la palabra, pero es tratar de hacer este proyecto, creando una estructura que permita una entrega con mayor calidad y tener posibilidad de crear los equipos más estables.

Por qué hay gente que no se puede quedar acá, gente que nosotros hemos formado pero no logramos captar, entonces motivamos y creamos alumnos, pero no podemos decirles quédense acá, vengan y participen. No podemos decirles chiquillas, sean talleristas de esta escuela y me dicen si pero mira ya termine la tesis pero ¿Qué te ofrecemos nosotros?. Entonces nosotros necesitamos para que sea claro, se los digo a todos lo que me estén escuchando, a las empresas con responsabilidad social, que este es un proyecto que necesita proyección en el tiempo y para ello necesitamos apoyos económicos, ya no solo de infraestructura. Queremos apoyo económico y no tenemos pudor de ir a la empresas, porque de alguna manera creemos que ahí están los dineros que son de la comunidad.

Entonces, respetando un tema ético, no vamos a ir a cualquier empresa, vamos haciendo un estudio con un grupo de consultoras, haciendo un diseño bastante serio para ir a las empresas.

¿Qué tipos de empresas tienen que ver con esto?

Aquellas que estén relacionadas con el ideario ético moral del proyecto.

Rubí: claro por qué el voluntariado a veces se trasforma y se degenera, es una lucha que nosotros tenemos que hacer.

Por nuestro sentido de compromiso de querer formar a la gente que llega a Entepola a veces es desgastador. Entonces que pasa, es que en vez de potenciar a la gente que tiene un voluntariado profesional, se nos van las energías en gente que viene apuro hueviar, y después uno dice chucha estoy perdiendo tiempo, porque tampoco

nosotros tenemos un sueldo fijo, entonces nosotros también queremos tener un trabajo con gente que si quiere ayudar y aprender, estando en Entepola de forma profesional y voluntaria.

¿Que injerencia tienen las personas que trabajan de manera voluntaria en el proyecto, que no forman parte de la fundación?

Yo creo que hay áreas de trabajo en este tema y obviamente el abanico se va ampliar, pienso que siempre fue un proyecto comunitario de protagonismo social, sin hacer retórica.

Obviamente tiene una estructura y nosotros la reconocemos, para que algunos puedan estar o no de acuerdo, tiene una relación horizontal con los equipos, es un proyecto formativo de alguna manera, estamos todos aprendiendo de todos, yo estoy aprendiendo de ustedes en esta entrevista.

No estoy sentado aquí pensando que somos los dioses de Entepola, siento que estamos retroalimentándonos enormemente. Entonces partiendo de este ejemplo, siempre ha sido así, no hemos apostado frente al otro con este tipo de relación, horizontal en todos los ámbitos. Entonces si llega alguien en la parte técnica, diciendo que se puede poner una parrilla más grande, nosotros no vamos a decir no, porque eso ya está de esa manera desde enero, y ya está conversado, pero no, nosotros diríamos veámoslo en las reuniones, conversemos.

Si hacemos un llamado a los voluntarios a que participen, obviamente hay personas que trabajan todo el año, y estas otras personas no pueden estar todo el año, porque no son parte del equipo. Claro hay momentos y momentos, nosotros no podemos llegar y permitir que llegue alguien de los voluntarios que nos cambien todo, siendo que nosotros nos partimos el lomo todo el año.

Pero si ponemos el proyecto así, lo trabajamos en un minuto, una fase del año, en donde todos llegamos y podemos hacer reuniones, dar opinión y decir no podemos tirar tanta comisión, vamos a tirar otra o hagamos camarines. Vamos creando criterios, en

ese sentido vamos teniendo participación, pero obviamente hay otras decisiones que parten de los que estamos de alguna manera, todo el año en virtud de llevar el proyecto.

De cierta manera serian como capaz de organizacionarze, porque llega un punto en que hay una complejidad, es cuando llegamos el punto de pensar ¿Dónde hay fondos?

Rubí: Sobre el tema de ahorrar tiempo en perfeccionar a la gente de los equipos, para nosotros ha significado años, en cambio si tuviéramos recursos de empresa esos años no serían años, quizás serian meses. Es por un tema de tiempo, de los voluntarios que hay, que vienen esporádicamente, se empiezan a acercar más a fin de año, empiezan a dar ideas en esos tiempos, entonces eso implica que se llega a Entepola con cierta área pero se llega probar, entonces en vez de ir preparando en el año las ideas, las ideas surgen en ese momento y generan conflicto.

Y eso es lo que nosotros estamos pensando como fundación, que vamos a tener una base en ese sentido, un ejemplo: la fundación Entepola se va a asociar con la universidad de academia de humanismo cristiano y va a solicitar dos alumnos aventajados, para que tomen el diplomado de teatro comunitario que lo va hacer Bruna Feliche, o podemos decir que la academia de humanismo cristiano nos otorga media beca para una alumna que estudie en la universidad, y a esa alumna le vamos a pedir que después nos haga la devolución y trabaje con nosotros.

Nosotros tenemos varias donaciones y destinamos una parte para el programa escuela esa cantidad de recursos.

¿Entonces me entiendes como podemos perfeccionarnos?, queremos perfeccionar, no significa que digamos tú ya no sirves, como se perfecciona a ese integrante en la área que le interese.

Otro ejemplo en la parte técnica:

Un chico se acerca y me dice yo nunca he tenido la oportunidad de hacer esto, y Entepola le ofrece un curso en Argentina y hace que te perfecciones.

Rubí: eso automáticamente hace cambiar un discurso, por que las personas que son voluntarios tienen un discurso de: *“ahh no yo hago esto no más porque soy voluntario”*, entonces tú dices a no po hay estamos mal, algo pasa que este compromiso hace cambiar la visión hacia el proyecto.

Me voy atrever a decir algo, que no lo había dicho, pero yo creo que en el ámbito formativo, nuestro proyecto está en áreas específicas y no para poner en riesgo una iniciativa que cuesta mucho realizarla, hablo esto porque esta estructura que tú viste que es de diez días se trabaja hace mucho tiempo y no debe someterse a riesgos de la relatividad del compromiso de un voluntario. No puede depender de un criterio arbitrario de un integrante o de un área sensible.

Entonces en ese sentido vamos a perfeccionar, en el área formativa la vamos a canalizar por las vías y buscar vínculos, el área comunitaria va estar siempre, porque está dentro de nosotros porque lo vamos a perfeccionar con esta fórmula.

La visión que tenemos acerca de las escuela (el festival y las compañías Entepola) y la compañías de teatro, ahí nosotros haremos un trabajo de extensión, viene algo potente de aquí a cinco o diez años. No es un cambio para tener más plata, esto es para toda una cadena.

Rubí: y aunque suene chistoso , supuestamente nuestro proyecto no debería generar envidia ni nada, pero al contrario, tenemos muchos ojos que nos observan, mucha gente, que es muy envidiosa y está muy atenta y que está preparada para vernos caer.

Pero está ahí para ver nuestra caída como medios teatrales y gente de partidos políticos, gente muy mala onda, gente que no nos quiere, hasta gente de Pudahuel que lo único que quiere es que nos vayamos, pero ahí estamos cuidando todo esto.

Ahora, reforzando eso, el tema de la fundación también nos obliga a tener mayor supervisión, mayor transparencia, todo tiene que ser justificado y siempre lo ha sido. Nos hemos ganado proyectos nacionales e internacionales y no hemos tenido ningún problema.

Ahora los problemas con respecto a las dificultades del proyecto para llegar hasta ahora, han sido muchas, hay muchos gallitos, no solamente que tienen una visión distinta, hay hasta gente del mismo rebaño, yo creo que nosotros hemos salido adelante con eso, porque no ha sido nuestro foco la confrontación y no es nuestro espíritu, lo que habla por nosotros son las piedras aporreadas que hemos dejado en el camino, hemos chutearado piedras.

En esto y en todos los sentidos y con todos los costos, esto hace que el proyecto se mantenga vivo. Hay una semilla muy sólida, nosotros tenemos calle, lo que hace que no

nos enfoquemos en otras cosas, estamos enfocados en nuestro proyecto, teniendo relaciones fraternales. No es un discurso y tú lo puedes comprobar.

Entonces de ahí que no nos amilane nada, ni comentarios, ni temores, yo creo que no anidamos el proyecto en temores, yo no realizó ninguna acción bajo una intimidación.

Somos cautelosos eso sí, somos prudentes y no por eso menos agudos, menos críticos.

Esa es una característica que mantiene el proyecto intacto, potente y con mayor alcance, teniendo un grado de diversificación, estamos haciendo seminarios, vamos a hacer charlas. Viene gente, gente que por ejemplo vienen del teatro “du solei “ y que me diga “yo quiero estar ahí”, haciendo clases de comedia del arte, es gratificante.

Entonces no nos enfocamos si le caes mal o no a alguien, somos capaces de subirnos al escenario. Una vez fuimos capaz de poner un micrófono arriba del escenario para que la gente subiera y digiera lo que quisiera (en el Entepola), que más amplio y democrático que eso.

Por último, en la información que nos mandaste salían nombres de gente que estuvo iniciando Entepola, queríamos saber si te podías referir a alguien que tu creas que si es importante.

No te voy a dar ninguna información de ese tipo, porque no tengo buena conexión de esa época, de los primeros años soy el único que está. Hubo rupturas, hubo relaciones muy complejas, no excluí ningún nombre, no están, no avalan lo que nosotros hemos hecho, no avalan lo que yo he hecho, las personas que puse las puse igual porque es histórico, pero más allá no lo sé, no me interesan, hay algunos que están muertos, hay algunas que detestan el proyecto y también hay traidores.

Rubí:

Yo siento que el medio teatral de ahora era bastante light a lo que era en esa época, porque en esa época las luchas sociales eran muy potentes, sobre todo la gente que era de izquierda. Lo que me a mí me queda de haber sido testigo de ese proceso, fue justamente comenzar a vivir las crisis de separaciones, de rupturas, en donde estaba y tuve la suerte de saber y tener buen instinto en que habían muchas cosas que yo sentía que no era las correctas, y entre esas cosas eran la manipulación, utilización y muchas

veces un discurso izquierdoso y yo sentía que eso no me gustaba, y menos en este proyecto transparente.

Todo lo artístico y lo que conlleva lo artístico, que es el teatro, se estaban perdiendo por este tema de salvarse como sea. Es ahí donde yo agradezco haber sido testigo de esa ruptura, porque la gente que se fue, yo me alegre mucho cuando se fue, porque eran las personas que estaban dañando este proyecto y lo estaban dañando porque el egoísmo humano puede llegar a ser terrorífico. Ésa gente se fue y comienzan haciendo algo parecido a esto, pero eso se acaba rápido, porque no perdura. Si este proyecto ha seguido es por algo.

David: Claro este proyecto, ha seguido, ha surgido y se proyecta, es como un avión Hércules cargándose para salir más cargado y seguir 30 años más.

Rubí: es por eso que nosotros queremos formar, y la gente que se quede siga con la misma energía y espíritu de todos nosotros. Porque no me gustaría que esto se transformará en otra cosa.

David: Mira estamos ampliando equipos y reduciendo equipos, se está yendo, se va ir gente y está llegando gente. Vamos a crecer en contenido.

Rubí: practicar en paternalismo súper penca.

David: Paternalismo, populismos todas esas cosas son ejes rectores del que hacer. Entonces vamos a perfeccionar áreas sin perder para nada el proyecto, sin tener actitudes violentas, pero si vamos a resguardar lo que hemos hecho por esta acción permanente, es el resguardo de esta iniciativa, y yo creo que tiene mucho futuro .Y esta tesis va a ser un gran aporte.

Rubí: Yo creo que si se encuentran con gente que habla peste de Entepola es porque se han ido, o los hemos sacado.

David: No, este es un punto que te voy a tomar, nunca hemos echado a nadie, se han ido solos.

ANEXO Nº 2



**Rubí Figueroa (Entepola
2014)**

¿Qué es para ti el teatro comunitario?

El teatro comunitario para mi es una experiencia de relación directa con la gente, con la comunidad, porque siempre ha

estado el tema, que hay teatros que solamente se trabaja con temática popular y/o temática comunitaria, pero aparte de eso, nosotros también trabajamos en la herramienta pedagógica que es súper importante también; en sectores comunitarios nos insertamos en la comunidad, entonces ese es para mí el teatro comunitario que yo practico o que en nuestra compañía y formación práctica.

¿Cuál es tu mirada para fortalecer el teatro comunitario en Chile?

R: siento que el teatro comunitario no está reconocido en Chile, todavía no tiene el valor que se merece, primero porque no existen políticas culturales que se enfoquen en esta área del teatro. Si bien antes el teatro en la década de los setenta ochenta era muy importante, había teatro en todos lados y su raíz comunitaria o popular era fuertísima; estaban los sindicatos, los hospitales y el teatro era una herramienta real para la transformación social y para la denuncia que en eso tiempos se necesitaba hacer.

En cambio después de eso la cosa cambio, se tuvo que volver a empezar y el teatro comunitario ahora yo siento que no tiene el apoyo ni el reconocimiento necesario.

De hecho en Chile no existe la carrera profesional de teatro comunitario, si esta por ejemplo hacer una especialización en pedagogía teatral o también hay diplomados en pedagogía teatral, pero siendo que Chile como Latinoamérica tiene una raíz súper fuerte, donde por ejemplo yo eh conocido a europeos que dicen que vienen a estudiar a Chile y hacer el magíster en dirección, porque quieren estar acá y vivenciar la raíz Chilena, la raíz folclórica y popular; pero se encuentran con todo lo que hay, es súper europeo.

En Las escuelas de teatro no te enseñan esto, todo el origen del teatro, toda la esencia del teatro se pierde y en el fondo te enseñan una mirada de teatro de sala.

¿Cuáles serían las prácticas donde se ve reflejado tu trabajo en el teatro comunitario?

R: La experiencia para mí en el teatro comunitario Entepola, a través de su fundación de festival de la escuela de teatro late me llega súper fuerte, porque yo partí en el año 1996, en un taller que se hizo el mismo año en cerro Navia.

Cuando llego Entepola a la comuna de Cerro Navia, yo me identifique mucho cuando veo los niños que vienen a los talleres, para mí eso es como un hecho concreto en donde yo veo que es posible realizar esta práctica en este trabajo y que inmediatamente genera un trabajo de red; si o si tienes que tener conexión con tu entorno.

A mí me ha tocado trabajar en muchos lugares: centro infantiles, escuelas y consultorios, ahora si yo fuese con una mirada absolutamente sin entender el contexto donde voy a estar, no se concretiza mi trabajo, pero con el teatro eso es súper interesante.

Cuando uno escoge un lugar donde va a trabajar, tiene que hacer un estudio del lugar, como es el espacio, el público que se va a presentar, etc.. Eso hace que el trabajo sea mucho más potente, porque uno inmediatamente genera un lazo con ese lugar.

De alguna forma nosotros nos vamos a estar encontrando, no es casual, siempre algo pasa que la gente vuelve a regresar. La relación tiene que ser una conexión humana de verdad, porque o sino se transforma en un populismo súper barato o también se puede transformar en una utilización, por que nuestro planteamiento es súper honesto, no queremos ni mentir ni engañar a nadie, cuando ahí lo decimos, compramos esto. En consecuencia esto hace que el trabajo sea lo más honesto posible, nos preocupamos de que sea digno, que no exista maltrato hacia la gente y que tampoco se sienta pasada a llevar.

¿ Cuáles son las temáticas que les interesa tratar al festival y como se reflejan en las obras que se eligen en general?

R: Desde La risa, así tal cual, que sea una risa sana e inocente y que sea un trabajo que no sea burdo; muchas personas sobre todo los más intelectuales miran con distancias el trabajo de algunos... (6:30) Que yo los admiro y los respeto mucho, de hecho nos han criticado muchas veces... pero ver a mucha gente riéndose de forma sana, eso me alegra la vida, hasta ver un trabajo con temática en la actualidad, de denuncias de crítica de humor negro unos de los objetivos del teatro es la identificación, si no está eso y si la gente no se va a su casa opinando de la obra, no tendría sentido alguno.

¿Con que tipo de temática se identifica la comunidad de Pudahuel?

R: Difícil pero obviamente con la cultura Mapuche este año fue como coincidente, la comuna de Pudahuel es una de las comunas que tiene más emigrantes y etnias; es una comuna históricamente popular, por lo mismo la gente que nos sigue por años tienen conciencia social.

¿Cuál es el aporte que hace Entepola a la comunidad?

Son varias cosas, lo primero es seguir con el tema histórico en la gratuidad del encuentro; nosotros hemos planteado varias veces el porqué de no cobrar entrada, muchas veces la gente lo plantea, pero le decimos que no aun, que no es mucho lo que se hace en la gorra, pero sirve para resolver pequeños grandes detalles, pero no imaginamos cobrar entrada.

Ya quedo marcado el proyecto desde 1987, que se viene realizando de esta manera.

Lo de la gratuidad es ya un reconocimiento, es triste, pues se trata de un tema económico, pero resulta un gran aporte ir a un lugar, en donde vas a ver arte o teatro gratis; yo al menos lo valoro mucho, porque no siempre este proyecto ha estado financiado para que sea gratis, nosotros siempre lo hemos hecho con o sin financiamiento, ahora ese es uno de los temas.

Lo otro es crear un espacio de recreación, de formación de reflexión, de análisis personal y de identificación, no lo veo como una espacio municipal; en ese sentido me siento súper tranquila.

Por otra parte hay muchos eventos que realiza la municipalidad, entre ellos el tirar fuegos artificiales, ese es el aporte de la comunidad concreta con el público, con la gente de los talleres, hay gente que de verdad ha tenido la posibilidad de tener talleres gratis o de compartir.

Te puedo asegurar que muchos chicos de los que vienen acá son chicos que tienen problemas escolares en sus familias etc.

Pero ellos no manifiestan esos temas acá, yo he tenido alumnos que se denominan con déficit atencional (niños problemas), esos chicos que tienen todos esos dramas afuera, acá nosotros no necesitamos gritar, no necesitamos hacer clases enojados, uno dice como acá no pasa eso. Para nosotros es súper importante, porque los mismos chicos dan los testimonios, sobre todo los que llevan mucho tiempo, ellos dan las gracias entonces al escuchar su reflexión es cuando nos sentimos súper responsables.

¿Cuál es el objetivo de late y cuál ha sido el impacto que ustedes han visto en las personas que participan?

B: Es súper descriptivo que ellos tengan la capacidad de autoreconocerse en sus capacidades, para lo que ellos quieran en la vida no importa si leen bien o mal, o como es su escritura, repito que el teatro es la excusa para el cambio; hay muchos chicos que son padres muy pequeños entonces el tema no es traumarlos, es satisfactorio cuando los escuchamos hablar de cómo les ha servido el teatro, y cómo influye en su vida.

¿Eso te desgasta a veces, esa responsabilidad?

Hasta el día de hoy tengo contradicciones, yo creo que nunca voy a saber cómo resolverlo, porque estuve trabajando muchos años en un centro infanto juvenil, las profesionales del área me decían que tenía que tener un distanciamiento profesional, es decir atender a las personas solamente desde la teoría, entonces yo vi los resultados de su trabajo y a mí no me intereso trabajar desde ese distanciamiento profesional, no tengo toda las soluciones en mi mano, pero si dentro de mis posibilidades, si tengo que ayudar... lo voy a hacer.

ANEXO Nº 3



**Henri Díaz
ejecutor y encargado de
la comisión “Montaje de
escenario”**

¿Qué es para ti o
que significa para ti el
teatro comunitario?

El teatro
comunitario significa
devolver la mano de
donde Salí, yo vengo de

una comuna muy pobre, soy de Cerro Navia, viví la pobreza en plenitud, sigo siendo pobre, pero ahora la vida me devolvió la mano; tengo una linda familia, bonitos hijos y vivo en una linda comuna. Pero si tengo raíces con Cerro Navia, Pudahuel, yo soy parte de ellos.

Devolver la mano significa que yo era común, como mucha gente de acá, conozco Entepola desde año 1996 y fui a un taller porque estaba inválido por mi trabajo.

Entonces tenía un pie enyesado y me empecé a meter en esto del taller, como cualquier persona ajena; recuerdo que Rubí y María eran pequeñas, hicimos el primer grupo comunitario llamado utopía, éramos un grupo que salimos a la calle haciendo Murgas, llamando a la gente con botellas de plástico con maíz, salíamos también con tarros metiendo ruido, queríamos hacer nuestro gran teatro con telas.

Eran unas obras paupérrimas, llego un momento en donde queríamos y soñábamos con ser grandes actores y de cine, muchos quedaron en el camino y otros dentro de ese grupo.

Aquí parte la necesidad habían muchos padres, como niños que lo único que saben es trabajar con los padres en la feria, mucha pobreza, niños que no tienen nada que hacer y más encima entra el consumismo de la computadora a las casas. Estábamos luchando contra la televisión, pero se nos aparece el computador, los teléfonos celulares y

todas esas tecnologías y a los niños se les está cerrando la mente; nos estamos alejando desde el hecho de la tierra, de nuestra pacha mamá, de la naturaleza de nuestro de ser y cuando yo veo niños en mi población sacarle una sonrisa gritar saltar con ellos entonces digo...: yo no estoy tan equivocado nos perfeccionamos y estudiamos.

Recuerdo una experiencia, cuando salí de actor de la escuela faceta, como el gran actor y dije...: ya, ahora voy hacer clases, necesitaba ganarme la vida, necesitaba ganar dinero, fui a una escuela y me dijeron no, usted no, nosotros necesitamos pedagogos.

Yo soy actor podía hacer clases, pero no era tan así, muchos actores caemos en ese pequeño mundo, entonces tuve la oportunidad o la bendición, fue algo caído del cielo, apoyado también con Entepola. Nos fuimos con David otra vez, a estudiar faceta pedagogía teatral, ahí se me abre un mundo, es una maravilla la pedagogía teatral.

Me recuerda a mis profesores, se me pone la piel de gallina recordarlo y luego llego con tantas herramientas y empiezo a observar a mi niño. Hay tanta pobreza del alma en los niños, que me duele el daño que se les esta haciendo, duele; ya que hay niños que les regalan teléfonos, que creen que ese es el mundo.

Es el hecho de vivir los niños de las poblaciones, no saben vivir, algunos trabajan, algunos son ladrones, otros son adictos a las drogas, y algunos nos saben que hacer. Ahí nosotros llegamos sin nada, solo llegamos a hacerles el taller y toda una ilusión de cada uno, que quiere lucirse un segundo en el escenario y nosotros le damos la posibilidad. Creemos que todo el mundo puede actuar, no hay limitaciones, no hay escuela, no hay clínica, no hay nada, todo el mundo puede hacer teatro, me extendí un poco en esta pregunta, pero creo que esto es devolver la mano de donde yo vengo.

¿Cuál crees tú, que es la mirada o de qué manera se podría fortalecer el teatro comunitario o que le hace falta para que se fortalezca?

R: Bueno, el teatro comunitario chicas, ustedes sabrán mi señora también que viene de Europa, comunitario de comunidad, el teatro comunitario afuera es una profesión como estudiar medicina; pero acá el teatro comunitario es como un teatro pobre, un teatro bajo, una cosita poca. Así nos miran desde arriba los del estado, creo que están tan mal enfocados, deberían darle un vuelco y poner el teatro comunitario como la gran Edith...

porque ese es el teatro que llega y hace capios, ese es el verdadero trabajo que hace cambios, el que te acerca con la gente y con cualquier tipo de gente sin discriminación. Creo que debería existir todo tipo de teatro pero están mal enfocados y este cambio nosotros como personas del teatro comunitario, ya lo creemos, lo llevamos en la piel lo hacemos así, lo vivimos constantemente día a día, pero como en este país y en los estados del mercado, haciendo actores como locos, en cualquier escuela o universidades que se abre, ponen talleres de teatro y profesores; pero no les crean la esencia.

Imagínate salen como quinientos o seiscientos alumnos egresados cada año de teatro, ¿y donde van a Caber, donde? ¿todos se hacen la ilusión de crear una compañía de diez personas, pero vivir es imposible y al final terminas haciendo una compañía de dos personas y te da mejores resultados.

Y volviendo a tu pregunta, la transformación con el teatro comunitario tiene que enseñarse en la universidad, como ramo esencial tienen que aprender teatro comunitario, porque hay esta la esencia del teatro, ahí está el gustito, ahí está el sabor, porque lo otro, tiene que ver con el arte de la creación, pero para quien se supone que uno como actor hace el arte para la personas, si quiero llegar el teatro comunitario tiene que existir como carrera.

Que sucede ahí, con la mirada de la institucionalización, entra en un tema muy complejo?

Hace cuatro años le dimos vuelta a la institucionalidad, porque tenemos que ser fundación, por una cosa de los proyectos técnicamente y para mantener a nuestra gente, porque hay que comer, nosotros somos un grupo de cuarenta personas, entonces o tenemos recursos para mantenernos solamente, nos mantenemos cuando nos ganamos algún Fondart, o si no nos juntamos como amigos....

Entonces nosotros dijimos: tenemos que hacernos cargo también como festival, entonces tenemos que abrimos más allá, si nos abrimos a la comunidad, nos abrimos a la gente, a los espacios que llegamos.

Abrámonos a las escuelas e invitemos y seamos formadores, para los primeros pasantes se invitaron diez personas, fue una experiencia maravillosa para esos pasantes. De esos diez pasantes, quedaron dos o tres, que fueron Sebastián que quedo haciendo

clases en las cárceles y otro más por ahí, como la Rusia, que esta socialmente trabajando activa.

Funde la primera generación, fue tan bonita la experiencia, que volvimos a retomar y ya vamos como en la cuarta generación, por que las escuelas de teatro necesitan estar aquí donde las papas queman, donde es estar en contacto con la comunidad, si miras hay muchos escenarios Entepolinos, si por algo ha durado tanto este evento, esto no es un festival, pero es un encuentro, es una familia que atrae al público y donde nos vamos dando cuenta que el teatro es tan diferente, es tan diverso pero a la vez tan igual como Chile, en otro lugares como Brasil que tiene los mismos problemas de pobreza, Paraguay Uruguay y argentina tienen los mismo barrios y todos trabajan en lo social comunitario.

Es tan grande esta red, esta necesidad de llegar al alma de la gente a través del teatro pedagógico, de rescatar almas, de darle una alegría, porque no es salvarlo, no. Es simplemente darle una herramienta o darle una sonrisa, o simplemente hacerlos que se sientan vivos, que son personas activas que pueden hacer cosas, no es para crear actores no va por esa línea y uno como actor profesor al mismo tiempo, va recogiendo todo eso y va madurando.

¿Que cambios sientes o que cambios esperas?

R: nosotros de sentir, nos sentimos grandes, maduros con responsabilidad, porque después de treinta años, en veintiocho años habían pasado muchas cosas, había gente que nos decía ya pues, ¿cuando vamos?. Ahora nos sentíamos maduros para ser fundación, por hay que tener la responsabilidad de serlo, porque son muchas responsabilidades, entonces había que integrar más equipos.

Nosotros no somos dueños de la verdad, el teatro tampoco es la perfección de todas las cosas, de la materia si, tiene todas la materias el teatro, lo puedes agregar como algo del alma; tiene todo, pero si, también tiene estas cosas engorrosas que tienen que ver con lo técnico de la fundación, yo no soy contador auditor, yo hago teatro, yo no sé cuánto es dos más dos, tampoco tengo que ver con el asunto de márketing, no tengo como dirigirme a una empresa, hay cosas que nosotros no manejamos y gracias al Fondart, nosotros pudimos buscar personas que nos apoyaran y nos dijeron estas cosas.

Se hacen así chiquillos, era casi como que si nos tuvieran esperando a nosotros, que nos decidiéramos para hacer fundación, porque ya estaba la gente, porque ya lo han hecho todo, solo falta concretar.

Ahora creo que esperamos mucho, ahora si estamos engolosinados, creo que si tú me preguntas en buenas palabras sobre emprender el vuelo, siempre estuvimos corriendo por todos los lugares de Santiago por todo este Chile, por el extranjero hemos oído por todos lados hablar de Chile.

Hemos hablado del festival Entepola, hemos corrido por todos lados, pero este es el tiempo de volar, volar concreto....¿ cuales son los sueños? ya nada mas de depender si nos ganamos el Fondart o no¿? eso muchas veces nos dolía en el corazón, si no teníamos plata, pero lo hacíamos igual nos apretábamos la guata, como buen pobre, pero lo hacíamos igual, a veces se alargaba demasiado dos, tres, cuatro años ...ya no depender de eso, ojala las leyes se cumplan porque ellos nos ponen este formato en la fundación , nosotros no nos va cambiando, nos vamos poner más ambiciosos, pero porque aunque no lo queramos para nosotros, es para nuestros jóvenes y conseguirles becas.

Si nosotros encontramos un talento en un niño que ha estado dos tres años con nosotros, y vemos que es una maravilla en la parte actoral o vemos que pinta como para la fundación, démosle los recursos chicos como fundación, no nos vamos a hacer cargo, les vamos a pagar una beca para que ustedes vayan a estudiar.

Vamos a formar equipos de iluminación técnico teatral, que en Chile no hay, y si hay son muy pocos en iluminación escénica. Vamos a contratar sonidistas para teatro, que no existen para obras de teatro, muchos iluminadores en el ambiente teatral vamos a formar.

¿Por qué no talleres de escenografías?, hay muchas carreras que los jóvenes no conocen, no salen de la medicina o abogados. Hay carreras tan hermosas dentro del área artística, que como fundación tienen que ser metas grandes, tenemos que hacernos cargo de tanto talento que hemos dejado ir.

Como fundación, como Entepola se nos han ido tantos jóvenes, que el día de hoy son profesionales; han estado en la universidad ahora son abogados profesionales todo un sin fin de jóvenes con carrera, gracias a Entepola.

Un día un niño me dijo, profe quiero estudiar teatro, bueno si quiere estudiar teatro bien, pero tiene que ir al tiro a una buena universidad, siempre hay que aspirar por lo mejor, yo te quiero ver un día en la calle pasando en auto y que tengas una linda familia; y ahí yo me voy a sentir orgulloso.

Lo hemos logrado, si somos ambiciosos como fundación, si, porque tenemos otras necesidades ahora, como por ejemplo mandamos diecisiete jóvenes a suiza, es importante tuvimos todo el apoyo de los compañeros de suiza, buscamos recursos por acá con los compañeros de nosotros pero el estado no nos ayudó así de simple. Buscamos entre los pares, nos ayudamos. Pero por ejemplo, nos hubiera gustado mandar con buzos a los chicos con una bandera Chilena, con recursos, con plata, porque para ir a suiza no los vas a mandar con dos mil pesos, los padres hicieron un gran esfuerzo, vendieron completos, pizzas e hicieron bingos.

Fue como un movimiento de montaña, para que los chicos tuvieran su plata, porque una cosa es mandarlos a Suiza todo bien, pero que van a comer? .

Ahh ya está bien le pagamos los pasajes estaba tienen techo, pero si quieren traer algo para los familiares no tienen dinero y sabemos que las diferencias económicas con suiza con euros es demasiado, entonces me hubiera gustado decir ya chiquillos: aquí tienen un par de euros para cada uno y ahí su buzo, su ropa representado a Chile. Siempre nos sentimos orgullosos de sacar a los niños al extranjero, en el nombre de Chile, más que Entepola siempre los Chilenos y después Entepola.

No, pero Chile nos deja con esa amargura, porque hay que luchar tanto para sacar la parte culturalmente mediocre, conseguirse una sala una escuela, hacer talleres morir de frío en el invierno, no tener una colación para los chicos, un café calentito, no tener para la micro de los chicos. Ellos vienen de muy lejos a los talleres, nosotros quedamos sorprendidos entonces; de que estamos hablando? queremos ser ambiciosos como fundación, si necesitamos recursos, porque tenemos que hacernos cargos de estos jóvenes artistas que nosotros mismo hemos creado?.

Les conté que llegue en 1996 que era una joven loco, un tipo trabajador y desde ser un obrero técnico eléctrico y electrónica, que ganaba bien, en esos entonces y me meto al teatro, en esta locura de seguir la utopía vive, entonces forme mi primer grupo de teatro Utopía, con rubí. Hay varios jóvenes antiguos de esa época, pero en Entepola mi primera

función fue como traductor, aunque no lo crean, porteño que no tenía idea de hablar porteño, yo dije a mi compañeros más pequeños que yo no tenía idea de una profesora de Brasil que se instala hablar y los niños la miraban. Yo trataba de unir las palabras y traducía, y ella me tomo como su traductor, esa fue mi primera función.

Fue muy bonito después, ya en concreto me encargo de la casa hogar, ese fue mi primer desempeño, estar encargado de esta casa hogar que ustedes ven; pero tenía muchos ideales porque ahora no es lo que ustedes ven, fue todo un proceso llegar a esto, lo que estamos compartiendo es una bonita convivencia por que también se confundían los roles de lo comunitario.

Con la comunidad viniendo como si esto fuera una fiesta, una festimenta, un feslorio y tuvimos que hacer un proceso enorme, empezar por que nos criticaban de afuera nuestros mismo pares, nosotros dijimos:

no; nosotros hacemos algo serio, trabajamos con la comunidad y empezamos todo un proceso que para mí siempre fue esto, que fuera un hotel de cinco estrellas siempre lo pensé, así si bien llegamos a este colegio porque estos colegios son nuevos, antes llegábamos a colegios que sus salas eran de palo, todos rallados, sucios, las salas todas sucias, horrible en verdad.

Bueno y aunque les duela, así era donde teníamos las salas sin vidrios, entonces poníamos naylon, frazadas en las ventanas, limpiábamos con cloro las salas, lavábamos la loza también, nos tocó en algún momento cocinar para la gente, nos turnábamos con las compañías de Brasil y Paraguay.

Tuvimos que hacer los baños, el aseo era todo comunitario, lo hacíamos todo juntos, era nuestra casa no?.. y la convivencia había que hacerla juntos, pero llego un momento en que el que ya era todo muy bonito, pero venían compañeros de tan lejos a limpiar baños ya es como denigrante, nosotros tenemos que buscar los recursos y mi técnica siempre era un hotel de cinco estrellas, ahora ustedes ven claro que tenemos colegios nuevos.

Pero en ese entonces había una du,cha, no teníamos tantas salas nos pasaban diez salas y dormíamos veinte en una. De hecho a veces acampábamos, habían muchas carpas; si bien era bonito, todo mágico y dábamos todo en el escenario entonces; yo era el gran enojón, en ese entonces era muy enojón, me enojaba mucho porque la gente no

tenía cultura, el Chileno tiene esa tendencia de que si va a tomar cerveza o vino no es una si no diez para compartir, y yo le decía si podemos tomar un vino compartir pero hagámoslo durar toda la noche, ya dos vinos pero porque te tienes que tomar diez vinos, y quedar emborrachado todo el día, así no me sirve y yo los echaba. Te juro que los echaba, David me conocía, yo echaba a la gente y ahora tenemos un evento hermoso donde la gente puede compartir, llega tranquilo, es maravilloso.

Tenemos talleres y gente que también viene a hacer foros, desde otros países, tenemos charlas, nos piden de otros lados, esos fueron mis inicios.

Tu rol que desempeñas ahora en Entepola

Bueno, llegaron otras necesidades con las que tuvimos problemas técnicos, con el escenario hay una historia también, porque si bien ellos venían de un proceso en donde los focos los colgaban con alambres o con una piolas, si ustedes buscan registros antiguos van a ver que el anfiteatro que se armaba, era con unos alambres.

Un español y yo comenzamos a estudiar iluminación; el español era así pecho creído, uno no sabe hasta cuando llega la realidad, en Entepola. En el anfiteatro hablamos de tantas cosas, y empiezo aprender que es iluminación y en definitiva estábamos diez o veinte años atrasados, de lo que era la iluminación escénica.

Pronto empezamos a formarnos todos, no solamente a estudiar, si no que también otros compañeros a informarnos que definitivamente aquí en Chile, las salas de teatro incluso las escuelas de teatro, no les enseñan iluminación, todavía andan haciendo foquitos de tarros de milo que se hacían antiguamente, con foquitos de lámpara.

Todo ayuda a la iluminación, el proceso de la iluminación tiene que ver con más que nada que se pueda ver el actor y tiene que ver con la magia de la atmosfera, pero nosotros y nuestro evento estaba creciendo y cada vez las necesidades eran más técnicas, una vez una compañía nos dijo necesito veinte elipzos ¿que son los elipsos?

En otra ocasion una compañía española necesitaba treinta pines, si y cuantos tenemos uno, y otras compañías palmin y esto y lo otro y no teníamos, siempre nosotros nos creíamos el cuento que teníamos la mejor iluminación, pero error, pero aun así, dijimos:

Ya; y empezamos ahí a hacer un proceso de escenario, y me hice cargo del escenario, y nos dividimos los roles entre David Rubí y yo.

David es nuestra cara visible, el que da las entrevistas, lo tiramos adelante porque también es uno de los más antiguos en la formación.

Rubí es como la cabeza, la que maneja todo el tema de las estadísticas, las computadoras, es como nuestra mamá de la casa, ella es nuestra mamá; y yo soy más al lote, Yo me dedico más al escenario.

Otras cosas que pensamos es que los equipos se vician todos, siempre cuando formas un grupo se vicia, empiezan las amistades, los grupitos que se yo, y nosotros como siempre hemos sido formadores, formar gente y capacitar; siempre va a llegar gente nueva e invitarlos a que sean parte de los equipos, y a ver que necesidades tenemos, necesitamos equipos de producción.

Si el equipo de producción se va hacer cargo de los artistas, perfecto; pero que no sea nuestra molla, porque quedamos todos cochinos colgando focos, el técnico iluminador que solamente sea el técnico iluminador, que solamente vea las perillas.

Tenemos unos encargados de camarines de especialización, en los camarines que reciben a las compañías y todo eso se ha ido formando, el equipo también de las charlas, las conversaciones, las reuniones de pauta, de las necesidades entonces, es una parte esencial que yo trabajo todo el año.

Me preparo como va hacer el armado del escenario, en el escenario no hay nada, esta botado durante todo el año, para el caso de que las megas producciones en un día mecánicamente lo arman, pero nosotros no tenemos mecánicamente, entonces tenemos que hacerlos manualmente, formar parrilla montar todo un equipo, estamos una semana antes a todo sol, montando ese escenario. Gracias a Dios, ya tenemos compañeros que son especialistas en iluminación, son técnico en audio, y este año por primera vez, me baje del escenario; montamos el escenario, se montó todo el escenario y yo por primera vez esto es una cosa inédita tengo a mi familia en Entepola, tengo a mis hijos a la señora clara, a mi señora Diana que aquí están entonces.

Yo dije ya; para un poco la máquina, estoy disfrutando con ustedes o si no, no hubiera tenido tiempo de dar esta entrevista y siempre yo también detrás.

-¿Cómo ha sido la experiencia de llevar en ejecución y hacer realidad este sueño que es Entepola, como ha sido para tu vida esa experiencia?

Ustedes cuando me hacen estas preguntas son como una flecha al corazón me remueve todo el piso.

La experiencia no ha sido fácil, hay que luchar con los egos personales, cada persona tiene su propio ego, yo tengo los míos por supuesto, pero más que eso hay que luchar con varias trabas.

Los Chilenos somos muy buenos para poner trabas, para hacer este evento trabas, trabas como tonta, mira este evento lleva como quince años, trece años aquí en Pudahuel, pero mecánicamente como una plantilla, como estamos todos los años, las necesidades son las mismas básicamente, y ¿algunas que podemos ir superando un poquito mas no?.

No funciona todos los años, tenemos que hacer el mismo trabajo de hormiguita, mandar cartas de invitación, que esto, que el gas, que la cocina, que el colegio, etc..

Llegamos en la fecha, ustedes no creen, trabajamos todo el año para eso, pero como las instituciones no respetan eso, como que somos un evento más, llegamos ese día y no están.

Entonces empezábamos de a poquito otra vez a tirar este carro, que salga un poco de plata para tener dignidad para la señora que limpia los baños, para tener un guardia en el escenario, para que cuide nuestras cosas, que nos faciliten todas estas salas de los colegios, entendemos a los directores que están a cargo, pero no son los dueños del colegio por lo tanto entiendo que ellos cuidan y son como los papas del establecimiento, a veces tenemos que estar luchando con una sala para que aloje más gente.

Hace dos años yo sé que el municipio se hizo cargo, nos compró camas y camarotes y bien los tienen guardados; ya no estamos durmiendo en el suelo como lo hacíamos antiguamente y lo que nosotros les queremos regalar al grupo es dignidad, porque igual vienen desde lejos, compran sus pasajes, se reúnen sus platas y se proyectan para venir a una bonita estadía en el lugar.

La idea es que sea todo sea maravilloso y mágico y nosotros como equipo ejecutor tenemos que luchar por esa dignidad del actor y de todo lo que lleva, hablamos entonces desde la dignidad:

Mira compañero aquí tenemos para dar cincuenta mil pesos lo único que te podemos dar pero por último es por la dignidad de tu trabajo, que te sirva mínimo para el pasaje de vuelta, aquí hablamos de dignidad. La dignidad cuesta mucho, este proceso para llegar a este resultado, lo logramos, luchamos todos los años y ya cuando va terminando agradecemos a Dios, porque no sabemos cómo lo logramos, no sabemos.

Mira ya estamos a punto de terminar y ya estamos felices pensando en el otro, tenemos que evaluar durante el año nos reunimos evaluamos hacemos reuniones con los compañeros sobre lo que salió mal o porque salió bien esto. Pero si chocamos con las murallas institucionales, son muy buenas, pero a veces chocamos por tonteras.

Esto debería hacer el festival de Pudahuel, reunirse en masa, sentirse dueño en pleno de este festival, y yo no sé porque razón a nosotros políticamente, nunca nos ha interesado mucho, pero que lleguen masivos a su Pudahuel, el gran festival de Pudahuel no un festival que está en su agenda, que está en enero.

Queríamos saber sobre el proyecto teatro bus

Bueno aparte chiquillas, nosotros trabajamos durante el año con niños en diferentes partes, siempre nos piden eso, somos tres para ir a dar ayuda a otros talleres.

En esta iniciativa nosotros conocimos talleres de teatro de unos niños de Recoleta, ojala algún día los puedan conocer y yo me enamore también de Diana y del proyecto mismo, por como esos tienen alma, sonrisa, llanto y sufrimiento; ellos te van a entregar hasta los ladrones, los cogoteros y hasta los fumones y el drogadicto.

Trabajamos con adultos también, me encanta trabajar con las madres dueñas de casa que tienen problemas, todo el mundo tiene problemas. Darle el sentido de mujer, creo que las madres pierden el sentido de mujer y son mamás y mujeres, necesitan sentirse libre, necesitan actuar, cantar, bailar, pololear y necesitan sentirse bellas.

Los niños pierden el sentido de ser niños y necesitan jugar, necesitan saltar, y necesitan gritar, tirarse al suelo, ensuciarse. Y eso soy, un profesor durante todo el año, de la Elatep soy iluminador, yo apoyo con talleres en el teatro bu y aparte soy profesor del taller de la Elatep.

ANEXO N°4

Entrevistas a Equipo Ejecutor, Salamanca Entepola 2014



Fernando Lillo Gonzalez,
comisión “Casa Hogar”.

“Mi nombre es Fernando Lillo González y pertenezco a la fundación Entepola”

¿Qué entiendes tú por teatro comunitario o que es para ti el teatro comunitario?

R: Yo entiendo el teatro comunitario como la instancia de integrar lo artístico con el trabajo en la comunidad, siento que es una

necesidad de muchos actores y artistas de no encerrarse solo en el proceso creativo, si no de llevarlo a la comunidad, en donde la gente no tiene posibilidad de pagar una entrada y también donde el teatro pueda hacer una intervención no solo en lo artístico, si no también en el desarrollo personal, a través de los talleres donde la gente puede expresar sus emociones, moverse e interactuar con otros en ese sentido el teatro entrega un aporte a la comunidad.

¿Cuál sería tu mirada para fortalecer el teatro comunitario o que crees tú que le hace falta para que se fortalezca?

R: Siento que de alguna forma Entepola también lo a hecho, pero aún falta mantener la continuidad en el trabajo , el trabajo es en verano y es muy fuerte, muy provechoso, pero no necesariamente tiene una continuidad durante el año.

Se abre la puerta a la comunidad, a los espacios para que la gente se exprese, que participe, pero eso durante el año se abandona y vuelve el próximo verano; hoy a través de la late, de alguna forma Entepola ha seguido esta continuidad, pero siento que muchas veces ese espacio no se da y que hace falta que se mantenga en el tiempo durante el año

¿La falta de esa continuidad a que crees que se debe?...¿ principalmente por que no se realiza?

R: por varios motivos, pero uno de ellos es que la mayoría de la gente que trabajamos en Entepola realicemos otras actividades durante el año, la fundación existe late que es como la continuidad de esto, pero donde se ha hecho itinerancia no hay una continuidad en el año.

¿Cómo llegaste a Entepola y cuál es el rol que desempeñas?

R: Llegue a través de un amigo que me invito a participar de la comisión popu teatro, en el 2002 y ahí estuve realizando trabajos por unos ocho años más menos, luego empecé a asumir las labores de casa hogar, que son los encargados de los colegios.

Tenemos que organizar todo para que las compañías y todo la gente que trabaja, tenga lo necesario para descansar para alimentarse y estar en un lugar adecuado.

¿Con respecto al cambio de Entepola desde que se convirtió en fundación, de cierta manera has sentido algún cambio o esperas algún alguno si es que no lo has sentido?

R: Yo creo que es demasiado reciente para encontrar un pacto en la ejecución del proyecto, siento que al llamarse fundación debería marcar una forma de trabajar que todavía no hemos sentido. Ese impacto no lo hemos asimilado, tenemos el nombre fundación pero seguimos trabajando como lo hemos hecho hasta ahora, nosotros como participantes tenemos que empaparnos sobre que significa ser fundación y como cambiaría nuestro trabajo en ese sentido, mi temor es que el hecho de ser fundación nos aleje del proyecto original.

¿Cómo ha sido la experiencia durante estos doce años?

Para mí ha sido una experiencia increíble, que te nutre cada año, que esperas con ansias que empiece, que realizas un servicio a las compañías, a la gente y conoces muchas personas te encariñas con muchas de ellas y cuando llega enero ya piensas que conoces tanta gente increíble y difícilmente volverá, pero vuelve a pasar, tienes muchas dificultades como en todo, pero hay una mística en el trabajo ,hay un cariño para que todo resulte y finalmente te queda una satisfacción de haber aportado y de haber ayudado a que la gente se encuentre, no solamente en la comunidad externa, no solamente las compañías que nos visitan, ha sido todo increíble y eso me mantiene aquí contento .

ANEXO Nº 5

Salamanca 2014



Daniela merino (la Rusia) ejecutora de la comisión “Montaje de escenario”

-¿Qué entiendes tu por teatro comunitario? ¿Qué es para ti?

Bueno el teatro comunitario yo lo entiendo como una forma de hacer arte o teatro con la comunidad con ellos y para ellos, en el sentido de que uno forma una actividad, sea la que sea desde la rama que sea y tú la compartes con el público, y lo haces participe a ellos de todo el proceso, o sea ¿en qué sentido lo haces participe? del montaje, de que ellos entiendan porque estas montando esa obra, de que se hagan participe, en el sentido de que, se pueda llegar con el teatro comunitario a partes donde quizás no hay posibilidades de que haya

teatro. Por algo también es gratuito y se entrega de manera desinteresada. Básicamente yo lo resumiría a ser teatro con y para la gente.

¿Cuál es tu mirada para fortalecerlo en Chile?

Yo creo que para fortalecerlo sería unificarlo en los conceptos porque, hay conceptos que no están unificados. Entonces en un grupo humano, por lo menos en este festival; hay una dicotomía en gente que no lo entiende bien, y al no entenderlo bien, rema para distintos lados. Eso pasa en el festival, de que hay un grupo humano que trabaja hace años en esto, pero hay gente que no entiende la madre, la lógica del sistema.

Porque todos sabemos lo global de este sistema, esto es teatro para la gente, para que lo disfrute, se entrega de forma gratuita, todos apoyamos y todos ponemos su granito de arena. Pero siento que hay ciertos conceptos que no están unificados y eso hace que cojee por un lado, porque cuando no todos los participantes tienen una claridad de cómo se tiene que llevar a cabo el sistema o no tiene una claridad, de cual son los conceptos básicos del sistema, yo creo que puede haber una dicotomía en el proceso. Entonces eso se puede fortalecer de esa manera, acá nosotros tenemos buenos contactos, porque ya son años de trayectoria en el festival, pero muchas veces los contactos podrían aumentar las cosas.

¿Qué conceptos serían para ti los fundamentales que deberían unificarse?

A ver, yo creo que el concepto de entregar sin esperar nada más que la satisfacción de ver un taller de niños, nada más que ver un público lleno en Pudahuel y Salamanca, ósea creo que si todos trabajáramos en ese solo objetivo, no nos perderíamos en cosas que te desconcentran.

Creo que el concepto mayor es saber para quien nosotros estamos haciendo esto, para quien y eso es súper importante, porque cuando yo no tengo claro para quien es, yo no me pierdo en mi objetivo madre, ese es uno de los conceptos que hay que unificar.

También está como el hecho de darlo todo, hay gente que da la mitad y eso pasa por un tema, porque hay comisiones diferentes, y hay gente que piensa, a mi comisión es tan chiquitita. Pero luego se da cuenta que hacerlo bien de una forma óptima, lo ayuda que otra comisión se ensalce y otra igual, todas llegamos a un buen nivel. Entonces por una acogida muy chiquitita que sea, si una acoge comienzan a acoger todas.

Las comisiones son todas diferentes, a unas se le da más importancia que las otras. Ósea teóricamente todas son importantes, pero yo creo que la gente no se da cuenta aun, entonces la comisión que solo barre y ordena los baños, cree que son menos importantes, pero no se da cuenta que es súper importante y no explotan esa parte.

Entonces el hecho de estar conviviendo en un lugar o espacio físico, como los colegios que nos facilitan, por darte un ejemplo, la persona que hace el aseo, no se pone la camiseta por esa comisión y no investiga más allá, no pone basureros en todas las salas, solo hace lo que tiene que hacer y no investigan más allá. Crean que no existe la posibilidad, ósea la libertad de poder sumar y sumar.

¿Cómo llegaste a Entepola y que rol has desempeñado desde tu llegada?

Yo llegue en el 2010 siendo pasante, fui de la primera generación de pasantes, que es un proyecto donde se refutan diez actores y no actores de diferentes escuelas de teatro, o de gente que se inscriban en donde ellos, estan invitados los diez días a participar del encuentro.

Alojándose en los espacios físicos que nos pasan, estas personas se les enseña teatro comunitario, como teorías haciéndole clases, y aparte viven el proceso incluyéndolos en algunas de las actividades para que ellos vean el hacer, como es el tema del teatro comunitario en el festival.

Entonces mi profesor a mí me da la oportunidad de que me inscriba y quede entre los diez invitados, estuve ese año como pasante observando, estudiando, en algunas actividades y en todos los talleres, ayudando en lo que más podíamos.

Ya los otros cuatro años, he estado en la organización como producción y mi función es que la compañías lleguen al escenario, hagan su pasada y que solo conversen conmigo y me digan lo que necesitan, y yo me muevo para que se estrene, y en el horario de que empiece la obra, soy la que entra al escenario para que todo salga bien en su obra en conjunto con molla en la iluminación y sonido.

Así me llegue y me quede, por que el trabajo me llena de una manera tan inexplicable que no dan ganas de irse, yo creo que uno llega y se enamora de Entepola y de ahí no te fuiste nunca más.

¿Qué pasa con el proceso que está viviendo en Entepola, y que tiene que ver con que en estos momentos es fundación?

Cambios que yo he notado, han sido pocos, en el sentido del hacer, porque yo sé que ha cambiado mucho en la teoría y en lo administrativo ha cambiado mucho, pero en lo físico en lo práctico, yo he notado gente nueva que tiene otro nombre y que es una fundación, entonces no he notado mucho cambio.

Lo que sí, es que tengo muchas expectativas, porque siento que si los organizadores tomaron la decisión es porque debe ser importante, confió en ellos plenamente y que me ayudaran de muy buena manera, también sé que convertirse en una fundación es importante por un tema de apoyo, por el tema que es un piso más firme para

el festival. Entonces mis expectativas son en que llegue gente nueva, de que nos ayude y nos sume, en como nosotros nos estamos moviendo en el festival, de que hayan cambios y de que no haya perdida de la esencia, es bueno, y si en un algún momento nos damos cuenta que fue malo haberlo formado, en una fundación también sería positivo, porque viví muchos Entepola sin fondos y los sacamos igual.

Pero si me gustaría que sumara y que sumara con cambios positivos, pero cambios como esos no hay más a mi vista. Pero no me eh introducido mucho en el tema.

¿Crees tú que hace falta información del tema?

Claro, porque mira si los cambios fueran radicales, nosotros no lo sabemos y si no son radicales y es solamente un nombre tampoco lo sabemos.

Cuando fue el lanzamiento de la fundación, nosotros fuimos y todo, pero siento que no hubo información de por qué se convirtió en fundación, en resumen, es que no todos tenemos la claridad de que significa de que fuera fundación y en que nos influye, y que función cumplimos ahora ¿la misma?. O quizás no, otro sistema quizás; hay que estar más comunicados en el año.

Eso es lo que nosotros todavía no sabemos ¿en qué cambiamos?, o sea nosotros todavía no notamos en que cambio, en que cambiaron las reglas del juego, que significa que sea fundación. ¿Cómo nos repercute a nosotros?

¿Cuál ha sido tu experiencia que has vivido acá en Entepola y como ha sido llevar a cabo la ejecución del festival en estos cuatro años?

Bueno la experiencia de participar dentro de la organización, naturalmente te hace perderte cosas, que fuera de la organización tú las podías ver, o quizás porque yo estoy en producción, donde estoy todo el día ahí, sin devolverme al colegio. Entonces hay cosas que me pierdo, por estar en la producción, por el trabajo, no nos da tiempo de compartir con la compañías.

Hay un término que ocupaba Iván que se llama bagaje que yo entrego mi bagaje te lo entrego a ti, yo te muestro como yo hago teatro comunitario en mi país, como lo haces tú, como lo hago en el año. Y ese poder de darse el bagaje, es el que se pierde cuando tú estás en la organización y cuando uno se mete en una función que te consume hartito.

Entonces en ese sentido me he perdido muchas cosas pero me he ganado otras, nosotras con el trabajo que hacemos en producción, tenemos hartas puertas que se nos abren, hay ahí un tema de que entendemos como un proceso de montar una obra, siguiendo el conducto regular para que se lleve a cabo, entonces hay un dominio y con eso podría montar mi festival, el conocimiento que he adquirido es impresionante.

Eso es bueno porque uno sale de la escuela creyendo saber hartos y no sabe nada, y el festival te enseña mucho, en ese sentido la experiencia es muy buena y en el de la gente también, ósea siempre eh tenido una buena acogida, siempre sintiendo que mi trabajo se valora y eso es bueno porque sé que hay gente que no lo siente así.

Eso es enriquecedor, yo creo que nosotros vivimos el año esperando que llegue enero y poder vivir esta experiencia que es muy emocionante, como el último día que nos hacen entrar todos de la mano, hay uno dice el por qué y para qué, valorizando el grupo en que esta.

¿Cuáles son los temas que tú ves del estar allá en el festival y venirse ahora a la experiencia acá a Salamanca?

Mira acá en Salamanca hay varias cosas que uno siente, por lo menos yo como trabajador trabajo más relajada y eso te hace disfrutar más allá, ahora si me puedo dar más bagaje para compartir más con la gente.

Pero hay cosas más importantes en Salamanca y en Pudahuel, porque acá en Salamanca tu realmente ves que hay gente que no puede ver expresiones artísticas, Pudahuel es una comuna que tiene complicaciones y muchas personas que van no pueden ver obras, pero acá en Salamanca, tú te das cuenta que es gente que no ve obras en todo el año y es impresionante el valor que le dan a las obras, sobre todo las personas que viven en la itinerancia de Salamanca. Ellos disfrutan con lo que tú le entregues y además dándole un valor, desde lo más simple, hasta lo más espectacular.

Eso es la diferencia con Pudahuel, de igual manera se puede ver teatro en sus comunas, pero acá la gente se queda más impresionada, por que no tiene la posibilidad, eso es un gran cambio para nosotros, porque también acá uno sigue descubriendo por qué haces esto, y acá estas más cerca de la gente también, teniendo más contacto con ellos que en el anfiteatro.

En salamanca hay un tema de respeto hacia nuestro trabajo.

Personalmente es más relajado trabajar acá, acá tengo cuatro horas de break, me desespera, porque yo necesito hacer cosas todo el día, pero claramente trabajar en salamanca es más relajado que en Pudahuel, es algo que te permite disfrutar otras cosas, como observar al público, porque tengo menos presión, por ejemplo, un día acá, llego un caballero en silla de ruedas que se puso delante y eso para mí fue bacán.

ANEXO N°6

Entepola 2014.



Gregorio Gallo, encargado de la comisión "Bodega".

Entrega una alternativa cultural para que esta esté dirigida hacia los niños, en este caso en Pudahuel, se hace una escuela de teatro, para evitar y sacarlos de las drogas, las mamás son felices porque sus hijos toman otro camino.

¿Qué es para ti Entepola? ¿Tú te encargas de la bodega?

Claro, es un puesto que me han otorgado el año pasado y este año, para ordenar, ósea todavía está desordenado. Este desorden es mi orden, pero debiera estar más ordenado aun, nos entregaron un pequeño espacio que no nos permite tener el orden apropiado. Llegamos aquí y metimos todas las cosas y de alguna forma se convirtió en eso, de que yo lo entienda.

¿Cuántos años llevas en Entepola?

Cinco años.

¿Desde qué entraste ahora? ¿Cada Entepola es diferente uno de otro?

Yo creo que se nota en los avances técnicos, los grupos que vienen a actuar ya han estado. Entonces hay un avance en las relaciones humanas, como la medula, se trata de relaciones humanas y las formas de cómo se entablan esas relaciones, tienen que ser las mejores.

Saber tratar a la gente que recibimos, dars el apoyo que necesitan, eso es lo que se hace y se consigue, tratamos de darles un servicio cómodo que se transforme en un

buen servicio. De repente hay alguien que te dice, oye tráeme esto, pero yo soy servicial no servil, yo corro al servicio de los demás, estamos para apoyar todos los requerimientos.

¿Por qué todavía estas en Entepola?

Llena mis expectativas, para hacer teatro, yo soy actor primeramente, mi forma de pensar y de estar en la vida, es de acuerdo a lo que aprendí como actor. Lógicamente que yo no me ando haciendo el actor, de repente tratamos de hacerlo bello.

Leí en una filosofía gestad, decía algo, que yo no estoy aquí para satisfacer tus expectativas, ni tu para satisfacer las mías, pero si en algún momento de la vida nos encontramos como familia o colegas, tratemos de hacerlo entretenido e interesante y de lo contrario esto no vale la pena. Eso es como un rezo o como una enseñanza y si de alguna forma lo tomas, eso está muy redactado, de lo que más o menos haces aquí, estamos tratando de hacer todo bonito y entretenido, entonces yo soy actor y trabajo aquí, puedo entenderlo, sin importar el puesto que yo tenga, todo tiene que ver con relaciones humanas y otorgar el mejor servicio

Lo que me llena es el mundo del teatro, la entrega que puedes dar a ellos, porque ellos también están prestando un servicio a la sociedad , ellos están entregando cultura a la comunidad.

-Desde ese punto de vista el teatro comunitario vendría siendo una alternativa cultural.

Así es, es una alternativa cultural a lo que entregan, pero no lo digo por la televisión, lo digo por la gente que no puede pagar una entrada, el teatro comunitario está dirigido a la gente vulnerable. Entonces la gente que no tiene para pagar el cine o una obra, esto está dirigido a toda esa gente y entrega una escuela, esa escuela funciona todo un año de teatro dirigido a los niños y adolescentes, porque ellos están expuestos a la delincuencia o las drogas y esta alternativa les ayuda a prevenir eso y a salir de eso.

¿Cuál sería la mirada para fortalecer el teatro comunitario?

Yo no veo teatro comunitario en Chile, yo lo veo aquí. Hay compañías que vienen aquí y vienen de todos los lugares.

Cada vez más se va a fortalecer por sí solo ,eso es lo que ha estado ocurriendo, el apoyo al mínimo, cada uno busca apoyo financiero, eso es lo que falta, se trabaja con muy poco. Había un señor antiquísimo pensador en la onda del teatro que era don Emilio Grotosqui, que escribía sobre este teatro, el teatro pobre, todo dirigido hacia un teatro pobre, no necesariamente hay que ser pobre para dirigir este teatro. ni las personas, pero se habla de la vulnerabilidad, yo también soy parte de esa vulnerabilidad, este teatro no implica mayores parafernalias de recursos, pero si son necesarios, lo importante es tener los recursos suficientes que son los que faltan ¿ cómo lograr eso?.

Esto se logró convertir en fundación de esa manera, mostrándose harto, de algún modo hubo un clic, que funciona, no te puedo decir exactamente lo que falta, lo que hay que hacer, no tengo yo esa respuesta.

¿Existe algún camino desde que se formó la fundación Entepola?

Por ahora es un paso que no se nota, en este momento teníamos muy pocos recursos, o teníamos que recurrir hasta el año pasado a conseguir focos por ejemplo, teníamos más recursos ahora, se notaba en la iluminación y el audio. Si eso logramos, que vaya avanzando, cada vez vamos a tener más recursos para fortalecer lo que hay y para fortalecer lo que todavía no está fortalecido; ojala esto fuera perfecto y que el piso estuviera plano, así los actores tendrían que estar descalzos.

¿Cómo ha sido la experiencia de llevar tu trabajo al festival Entepola?

Desde que entre la experiencia es la misma ,yo entre hace 5 años con mucho entusiasmo. A todo esto mi forma de llegar aquí, fue por intermedio de David, éramos amigos de antes, en un taller que estuvimos cuando éramos muy jóvenes, nos dejamos de ver muchos años, más de 25 en realidad.

Un día se me ocurrió buscar a mis amigos de ese taller y los encontré a todos entre ellos a David,él ya se había convertido en el gestor de esto, que es Entepola; junto a otros compañeros de su compañía de teatro, que era la carreta, habían hecho esto que es Entepola, ya estaba formado, cada año se va fortaleciendo más, la gente varía entra y sale

Desde que yo entre hace 5 años, este trabajo va ascendiendo hacia arriba, ya siempre en forma progresiva, ha sido bueno, encontré fabuloso el poder ayudar, yo decía... no voy a actuar y no es eso, pero voy a trabajar en la gestión teatral haciendo hasta la cosa más mínima, entonces tú te sientes aquí, que estas aportando mucho al ayudar a crear esto.

Contribuyes, a que la gente se sienta muy bien, viendo el espectáculo y los que lo hacen se sienten muy bien atendidos, de alguna forma tiene una mística este encuentro de teatro, lo he observado en la gente que viene actuar de fuera de Santiago, y encuentran algo especial, ellos los que han estado en nuestros encuentros o en otra parte del mundo o en Santiago, los que tienen experiencia en estar con gente, a estar en espectáculos con infraestructuras mayores que esta.

Había una niña que entro y decía que estaba enamorada, ella estaba feliz ,estaba enamorada de Entepola y ahora este año vuelve a trabajar y sigue igual de feliz anda como enamorada, hay una entrega y felices de estar aquí .

¿Cómo vez tu ese enamoramiento de esta niña, en la gente que trabaja acá?

En otro mayor grado todos la tienen ,no es que estemos todos felices cada día, terminamos bastante agotados y tu despiertas igual, al ratito se quita eso y empiezas con las nuevas pilas y hay un proceso de adrenalina, que permite que uno se sostenga, cada día es diferente, además porque son las personas nuevas y diferentes, hay que habituarse a cada personalidad. No es que vengas enojado o triste, pero vienen todas a servir, a dar un servicio y todos vienen en una onda positiva y de muy buenas vibras, eso se nota y eso logra una mística especial.

Como te decía antes que la gente ve, yo conozco a gente que no vienen hacen años a Entepola, pero ya hace 10 años que ellos estaban, tienen el recuerdo de esa mística, porque es algo especial, porque está dirigido a las personas vulnerables, les llevo algo que necesitaban y no tenían plata para ver, entonces descubren las obras que son maravillosas, son muchas formas diferentes de hacer teatro

ANEXO N° 7.

Salamanca 2014.



Eduardo Montoya, encargado de la comisión “Montaje de escenario y presentador.

¿Qué es para ti el teatro comunitario?

Ya el teatro comunitario para mí tiene que ver con lo que dice, es comunidad,

integración, es educar, entregar compartir, más que nada es compartir es una cosa de generosidad.

¿Cuál es tu mirada para fortalecer el teatro comunitario en Chile?

Primer lugar tienen que haber agentes sociales en las comunidades para que esto abarque más territorio, más campo, no solamente tienen que quedarse en el encuentro.

Es una paga que cada uno de nosotros ojala la derive hacia el territorio donde vive y también meterse más en la unidad vecinal que uno representa o donde está inserto para generar cambios sociales, también desde los niños, los jóvenes e incluir al adulto mayor que es importante.

¿Cómo llegaste a Entepola y cuál es el rol que desempeñas en el festival?

Mira yo llegue a Entepola por un amigo, que integraba un grupo que dirigía David y que me propuso participar porque yo a alguna manera quería estudiar teatro, pero sería conocer más del teatro, yo conocía el teatro escuela y participaba en obras que se hacían en el colegio, pero me encontré frente a frente con una obra que se iba a ir al extranjero y yo nunca había trabajado con un grupo especial de teatro, no había hecho talleres tampoco y me encuentro con esto que estaba implementando a la carrera en Cerro Navia.

Parto a Cerro Navía y hay un grupo humano muy rico de cabros y me meto ahí, me acuerdo que hicimos la remolienda y nos fuimos al encuentro de la triple frontera Argentina ,Uruguay y Brasil; para mí eso fue como el... ya vamos!!! esto es lo que quiero hacer para el resto de mi vida , eso me llamo a estar acá y descubrir que se podían hacer cosas grandes con el teatro.

Partí hace 12 años atrás , haciendo muchas cosas, haciendo nada, comencé metiéndome a un equipo que se llamaba de crónica, que era como entrevistar a las compañías sacarle foto a sus presentaciones y luego exponerlas en los popu-teatro; después apoye tramoya, hasta que finalmente me piden animar el escenario central y me atreví; lo hice creo que lo hice bien, y me fueron diciendo esta noche es tuya.

Bueno tenía noches completas mías y David de repente intervenía, o bien los dos con David animábamos, uno desde el público, el otro desde el escenario y así fuimos jugando con eso hasta que tome un rol de coordinar el espectáculo por las noches, de manera de manejar los tiempos .

¿Tú has visto algún cambio desde que Entepola es fundación?

Hasta el momento un cambio no lo he sentido, hay un equipo humano súper profesional, trabajando detrás de las luces; mayores cambios no esperaría, porque hay gente profesional que sabe lo que tiene que hacer, me molesta aparece gente que cambie las cosas, por que produce o genera en el ambiente un poco de incertidumbre.

Si en el equipo entonces aparece alguien de la nada y te diga ya voh' paca' voh' paya ' y sabiendo que todos saben su rol, me saca un poco, yo creo que no se han explicado los cambios que estamos viviendo y que espero que si se genera un cambio radical, sea para mejor y que no se rompan los equipos, porque a través del tiempo cada uno sabe lo que tiene que hacer, porque el que esta acá lo cumple a cabalidad

¿Cómo ha sido tu experiencia en estos 12 años la experiencia de llevar a cabo la ejecución del festival Entepola?

Mira, a mí me ha enriquecido bastante, creo que como te dije: me forme en el taller que hice con teatro la carreta, después viajamos por aquí, por allá y fuera del país también, yo creo también lo que me ha generado es un crecimiento, un requerimiento personal

humano y desde el alma, también trabajo con niños en riesgo social durante el año y creme que es agotador, pero créeme que quiero lo mejor para ellos, me he puesto un tipo súper disciplinado, antes era un tiro al aire.

Yo también me crie en la escuela de teatro, ya venía con una formación de Entepola, ya con una disciplina y esa disciplina la inculco cuando hago clases, cuando trabajo con un equipo para una obra, y si me desordeno cuando sé que está todo bien.

Cuando lo estamos haciendo me permito también dirigir, sin ser yo el director e impongo también esa disciplina, para que salga todo bien, para que seamos más rigurosos, para que los tiempos de atraso no sean atrasos si no que sea tiempo para que estemos juntos preparando el trabajo que debemos hacer.

Yo creo que rescato la disciplina, me he re-puesto de ser desde un tipo súper desordenado y profesionalmente hablando creo que el público se merece que el actor no salga con leseras hablando tonteras de contenidos y los contenidos sociales políticos han hecho motores en mi vida artísticamente.

¿Cómo vez tu ese cambio, de cambiar de comunidad a comunidad el festival?

Ya creo que el rigor es el mismo, si yo creo que es un premio de lo que se hace en Pudahuel, ese rol con menos cantidad de personas y yo creo que bueno, si hay más tiempo para relajarse, para compartir, que se yo, cosa que en Entepola en Pudahuel no se da mucho, pero hay gente que no se queda, que se va a sus casas después de las funciones, entonces esto permite quedarse conocerse y formar redes, a veces uno sabe aquí de festivales que se hacen afuera, somos invitados y por Latinoamérica se genera esa cosita del Entepola más globalizado.

ANEXO Nº 8

Entrevistas de Profesores o Catedráticos idóneos

Entrevistas (festival Entepola 2014)

Entrevista a Penélope Glass. (Escuela el Salitre, Pudahuel, enero 2014, Entepola)



¿Qué es para ti el teatro comunitario?

Lo he pensado mucho yo también... porque también estoy escribiendo una tesis, yo pienso que es el teatro... el teatro comunitario, viene del origen del teatro, el teatro como forma de comunicación, como manera de contar una historia o enseñar por medio del teatro, siempre doy el ejemplo de los aborígenes de Australia que enseñan a casar un canguro alrededor de una hoguera, con una danza teatro y muestran el teatro, hacen el rol del canguro, el rol del cazador y así enseñan, entonces para mi hay elementos del teatro comunitario que

son como el espíritu del teatro, el teatro que comunica, el teatro que es parte de la vida diaria de una persona, el teatro que no se ha utilizado, entonces para mi, es una vuelta de muchos elementos, que son parte del teatro como practica humana milenaria, la necesidad de contar una historia, de crear personajes y usar metáforas para enseñar cosas que pasan en nuestras vidas, en nuestra sociedad, entonces se ha tomado esto hasta llegar a un

punto que me gustaría decir teatro nomas, sin apellido, pensamos o llegamos a pensar que el teatro de sala o el teatro oficial de circuito es el teatro, y el teatro comunitario por ende, esta visto como algo menor o algo aparte de ese teatro, pero en realidad todo es teatro, cuando todo es teatro, lo que pasa es que, no se reconoce este otro lado como opción profesional y se ha creado una jerarquía que no tiene nada que ver con el teatro y entonces es donde están todos los egos de por medio, entonces el teatro comunitario pasa a ser para mí una manifestación más humanizada, más humana del teatro, que es una actividad humana.

- **En esa problemática que se da con el teatro oficial y el teatro comunitario. ¿Que podrá hacerse para fortalecer el teatro comunitario? ¿Y que salga quizás de ese estado?**

Se ve como competencia y rivalidad, eso encuentro que es una estupidez total, el teatro de sala es muy bueno, si es buen teatro, es bueno, yo también disfruto, yo no tengo sentido de rivalidad, solamente lo que me hace pensar o me hace ruido es este aminoramiento de algo que no esté dentro de la sala, o que no esté dentro del circuito o que de repente trabajan con gente que no es actor, esa comparación no nos lleva a ningún lado, yo pienso que todas las manifestaciones de teatro son válidas.

Yo tomo el teatro comunitario como una opción política, yo creo que el teatro comunitario tiene eso mucho más desarrollado que el teatro oficial, aunque también en el oficial puede haber obras que son bastante políticas, pero yo lo tomo como una herramienta para el cambio social, por ende es una posición política, desde la cual yo uso el teatro, para ser parte de este gran cambio social, sin ser ombligista y decir que el teatro es lo que cambia... no, el teatro es una herramienta, un recurso, es algo que nos trae, como hemos visto este año, mucho amor, mucha humanidad, mucho vinculo, muchas cosas mágicas y fenomenales que hemos visto entre la gente y la convivencia y el escenario también, que no necesariamente se ve en un festival oficial...

El otro día fui a ver una obra al teatro nacional Chileno que es parte de Santiago a mil, la vi y me fui, no se hace ese lazo con el resto del público, ese fenómeno humano, la convivencia es un elemento que falta en el teatro, que esta puramente pensado para poner salas, en el cual el público llega, paga y se va, eso es un hecho teatral, pero esto es un fenómeno teatral, por decir así, tiene muchas más aristas, muchos más elementos, pero insisto que es político, lo tomo desde el punto de vista, no partidista, pero es tan necesario un cambio social aquí... Y el teatro comunitario se posiciona, pienso yo, muy bien en este

sistema neoliberal, que nos envuelve a todos aquí, Australia y yo diría casi todo el mundo, es un sistema que marca el individualismo, el dinero sobre todo, la competencia, la rivalidad el consumismo y muchas cosas más, que en términos políticos es totalmente antagónico a esto, habla de comunidad, de vinculo, de humanidad, del dinero quizás último, es importante pero no sobre todo, de las personas en el grupo, no del individuo consumiendo, entonces es totalmente antagónico en sus principios, funciona muy bien como alternativa, como resistencia y como muchas otras manifestaciones.

¿Cuáles serían las prácticas donde se ve reflejado tu trabajo en el teatro comunitario?

He pasado por muchas etapas, en esta última etapa, el trabajo en la cárcel para mí es la manifestación más profunda de lo que he podido lograr en todos los años que he trabajado en teatro comunitario, y por la pertenencia que los participantes llegan a tener con el teatro, el “embalamiento”, no sé cómo se puede decir...

Estas personas que estaban en grupos, y toda la familia que les rodea, los compañeros en la cárcel, que ven las obras todos los años, la gente de ENTEPOLA, hemos tenido para mí, creo, un impacto sobre mucha gente con el teatro, y yo espero haber dejado algún recurso también para poder ellos mismos multiplicar en sus familias y comunidades lo que es la reflexión crítica que ha surgido de ésta experiencia teatral en la cárcel de colina uno.

En otro proyecto no he tenido la posibilidad de desarrollar tanto, justamente por la continuidad, si yo destaco dos cosas que hecho en mi carrera teatro comunitaria, serian ese trabajo de ahora que aún está en construcción.

La otra experiencia fue cuando estuve en un festival multicultural de arte en Australia, donde fui parte de la dirección del festival durante 10 años y fue algo en el cual tenían muchos programas de arte comunitarias, que seis u ocho meses antes todos terminaban en manifestaciones en el festival mismo, hacían arte visual, artesanía, música, danza, teatro, poesía, literatura, montón de cosas, con jóvenes, con emigrantes, con gente mayor, era impresionante, eran como artistas que llegaban a esta gran casa central, que era el festival y que estaba en un parque grande, donde en un día asistían más de 20 mil personas, en todos los aspectos muy comunitario, los puestos de comida no eran

restaurant, eran grupos comunitarios queriendo recolectar fondos, como el puesto de colectivo sustento, es una manera durante el año, una fecha para recaudar fondos, y eran todos así, los puestos eran de distintas índoles desde comidas hasta la participación, lo que el grupo proponía, y el otro sería ENTEPOLA, estas serían para mí las tres grandes experiencias de teatro comunitario o arte comunitaria en las cuales he sido vinculada.

FINALMENTE PENSANDO EN ESE EJEMPLO TAN GRANDE ¿LLEGAREMOS A ESE TIPO DE TEATRO COMUNITARIO?

No sé, yo trabajo como 35 años en esto y cuesta... lo más complicado es el dinero en término de sobrevivencia, pero yo nunca dejare de creer en esto, porque si la creencia es fuerte y si tú crees qué estás haciendo algo y te sientes en comunión con la otra persona, y están todos haciendo lo mismo, insisto, porque no sólo funciona... yo soy muy optimista, muy activista creo que estas cosas me sostienen...¿cuál es tu centro? ¿cuál es tu mástil?, de dónde vienes a poder seguir adelante, para llegar a la meta, la meta para mí es un cambio, un poco de humanización es mi creencia firme de que esto es posible y que me voy nutriendo con la gente con quien trabajo y las transformaciones que veo.

Cuando vi a los integrantes de Félix e Ilusiones en escena el jueves pasado, me sobrepasa la emoción de ver gente que florece, no hay palabras para expresar eso, en una situación en donde no están presentados como presos y recibiendo los aplausos del teatro por lo que han entregado, por el amor, por el esfuerzo que han hecho, la dificultad que hay en la cárcel de hacer esto... yo pienso que desde el momento que llegamos, todo tiene que ser pensado bien éticamente, todo tiene que quedar bien, yo le dije al jefe de la comitiva cuando llegamos, “esto tiene que ser una experiencia positiva no sirve que sea negativa, por ustedes, por nosotros, y me dijo... si, tiene razón, y entonces que quieren, y nosotros le pedimos entre muchas cosas, la posibilidad de ver a sus familiares...

Bueno hay mucho antagonismo en este mundo, particularmente en la cárcel, lo que es gendarmería, la población penal y se deja de lado lo humano, ahora si los gendarmes ven que esta es una experiencia humana, responden súper bien... estuvo todo muy tranquilo.

Yo creo que nunca va a ser 100 por ciento positivo, siempre van a existir problemas en la cárcel, porque además algo como la cárcel es volátil al máximo, yo personalmente, no creo en la evolución de las cárceles, no sirven para nada, obviamente me lo cuestionó mucho, si estoy haciendo algo bien, si sirve o no, pero las mismas reacciones de ellos me van llenando... y después al salir, eso es otra cosa, es súper difícil el día a día.

La adaptación de este mundo enfermo y a veces sus vidas están con problemas extremos, yo no tengo nada de problemas, entonces puedo ser un acompañamiento, no puedo solucionar muchos de sus problemas, pero al estar ahí, al decir, este grupo es humano al menos desahóguense, estamos acá, estamos atentos y también hacemos teatro como expresión de creatividad, yo veo, yo observo lo maravilloso que es cada miércoles, cuando hacemos talleres de teatro allá en la casa.. los que vienen, las visitas, eso es maravilloso, luminoso, y me deja muy bien porque pienso que esto tiene sentido, pero hay veces que me agarro la cabeza y digo: no esto no tiene sentido es demasiado.

Lo más difícil es el enfoque, con los años yo he llegado a esa conclusión, qué es un poco lo que dije en la lengua, la tarea versus lo humano, de repente se están preocupando del producto y la parte humana se va a las pailas, existen mucho estrés y tensiones, gritos, en donde debemos hablar. Por eso hablo de la doble vía, que no es nosotros, esas cosas en el teatro comunitario a veces me causan un poco de ruido cuando dicen, que vamos a ayudar, no somos salvadores de nadie... la idea es que, esta es la doble vía.

Nosotros vamos a trabajar con todos nuestros problemas, para poder ir y llegar a colina a hacer el taller, para crear un producto. Y ellos además deben lidiar con todos los problemas que haya dentro para poder pasar, no sé cuántas rejas y llegar a la salas, entonces estamos los dos cómo en un espacio de libertad, en donde todos somos amigos, nos conocemos, hemos creado algo juntos de ahora y en adelante, a mí no me importa mucho lo que han hecho y a ellos tampoco les importa mucho lo que yo hice en el teatro, estamos aquí y vamos a trabajar. Bueno... son pensamientos, en cuanto a cómo sobreponerse a las dificultades, los fracasos.

Bueno, igual en ese tema nos gustaría tener una próxima entrevista con la compañía (colectivo sustento). ¿Cómo te relacionas con los prejuicios que se dan en el mismo entorno?

Yo creo que es normal, con todo lo que conlleva una cárcel, llegan 13 internos obviamente con todo lo que existe aquí, con los programas de televisión, con los medios de comunicación, cómo no vas a tener prejuicios que es totalmente normal, pero al entrar en la casa ama con el intercambio, con ellos bailando samba en el gimnasio, es muy genial todo eso te despoja, yo lo he visto mil veces, la gente se despoja de los prejuicios, no sirven en las relaciones humanas personal ya uno a uno sirve, o te quedas así inmóvil y no nos traspasa, pero la gran mayoría de los casos dicen: "oohh.. Desapareció la cárcel".

Como crees tú que se relaciona con la institucionalidad, ejemplo: ahora ENTEPOLA es fundación, se están haciendo diplomados, comienza a salir desde la institución.

Yo encuentro a veces incomodo, siento, que hay que tener un cuestionamiento ético y político en cuanto a la institucionalidad, yo creo que ellos tienen sus intereses y objetivos, esos no son necesariamente. Yo tuve una experiencia con los jóvenes del teatro comunitario antes del golpe, algo quedo he hizo sentido cuando la conocí... la historia del arte y es como una rendija de posibilidades de entrar y funciono.

Hemos tenido por ejemplo ayuda de los fondos del cetro cultural de España, que fue una gestión muy buena pero ahora no tienen fondos por la situación actual de España... pero eso fue muy positivo, mucha autonomía, tiramos líneas en conjunto, pero después ellos dijeron "ustedes saben cómo trabaja la fundación, no vamos a decir cómo hacerla", pero está el contacto, en este tipo de cosas fue una muy buena experiencia.

Ya este año nos sentimos un poco más seguros para poder entrar en definitiva, Tenemos nuestra relación con el SENAME y con la gendarmería pospuesto también. Ha sido positivo y negativo, yo no tomo la posición de totalmente alejarme de la institucionalidad pero tampoco me caso con ella, prefiero tomar una posición semi-autónoma con la institución, porque lo que sucede es que uno pide a la institución dinero o fondos y no pasa nada -- pero lo hacemos igual.

Entonces se pueden hacer malabares con los fondos institucionales, pero la institución no es el único fondo que debe relacionarse, es una de muchas cosas, de muchas relaciones que existen... siento que es difícil siendo extranjera, ya que en Australia tuve mucho más incidencias en las políticas públicas, sentía que podía hacer eso y mucho más será por el sistema por ser Australiana, no sé, pero si sentí muchas más posibilidades de incidencia, allá fui mucho más a nivel de presionar, de ser parte de redes institucionales en la utilidad pública respecto al arte comunitario, aquí por ejemplo acá no sé dónde están las redes o no existen bastantes redes, pero no he sentido la posibilidad de incidencia.

...¿Pero finalmente la burocracia institucionalmente está hecha para crear trabas?

Yo creo que si, por que postule con el mismo espíritu que postulaba en Australia y allá ganaba fondos, acá no, entonces pienso y trato de evaluar, por qué allá se valora mucho los traductores y la gente está hablando sobre los fondos todo el tiempo y acá no, entonces esto me embarga, que más tengo que mi trayectoria.

Gasto mucha energía en esto, en tratar de perseguir algo, el diplomado en herramientas de auto gestión en teatro comunitario básicamente va hacer o va ver esto en un contexto historio, sociológico y antropológico del teatro - teatro comunitario.

ANEXO Nº 9

Entrevista realizada en Universidad de Chile, facultad de filosofía. Octubre 2014.



**Bernardo
Subercaseaux....**

¿Queremos saber cuál es el rol de la religión, con respecto a las culturas indígenas en Chile.

Según su opinión? Y ¿cuál es su relación con la cultura popular?

Bueno aquí tienen un trasfondo histórico, por ejemplo los primeros que hicieron los diccionarios de mapudungun fueron sacerdotes, entonces ellos se preocuparon de entender la lengua.

Ahora en otros países como Paraguay, las misiones jesuitas de este país formaron verdaderas comunidades con los guaraníes, y por eso es que hasta el día de hoy, es un país bilingüe, hay muchos menos indígenas comparados con lo que hay en Chile, pero todos hablan guaraní. Eso es un hecho histórico, después a los jesuitas los echaron de América latina y yo diría que en el pasado, la iglesia tuvo una perspectiva doble, por una parte, cercana a lo que fue el padre en las casas, que fue partidario de las culturas autóctonas y crítico a la conquista, desde la conquista; para después en la colonia algunas

órdenes vivieron con ellos y convivieron e hicieron diccionarios, pero la iglesia actualmente es una institución hipócrita y no le veo ningún rol como institución , distinto de lo que fue en el pasado.

Puede haber que haya uno o dos sacerdotes involucrados con las comunidades indígenas, pero la iglesia como vos oficial, son unos embaucadores a mi juicio.

¿Y en relación con la cultura popular?

Es que tú me estas preguntando por la iglesia, pero si me preguntas por el padre Mariano Puga yo te digo otra cosa.

¿Y quién es el padre Mariano Puga?

Bueno son padres que vivieron y trabajaron amparando a la gente en campamentos, pero tú me preguntas por el padre que vivió en la legua, eso no es la iglesia, esas son personas que la iglesia ha mantenido, la iglesia actual y desde el papa anterior, las han tratado de anular. Entonces son dos cosas distintas.

¿Qué es para usted lo popular y lo comunitario acá en Chile?

Bueno por ejemplo para mí lo popular es muy diverso, el “che copete” y el “Kike Morande” tienen un programa popular, es popular porque está dirigido a un público popular, que juega con convenciones populares, con cosas del macho, la hembra, el curadito. Son elementos populares y la mayoría del público que lo ve, son público popular.

Por otro lado, esta lo que Gabriel Salazar lo llama del bajo pueblo, que lo percibe como contestatario, que también existe y es otro segmento de lo popular.

Por otra parte están algunas manifestaciones artísticas, como la lira popular, payadores que recogen una tradición popular, y que son una expresión que viene fundamentalmente de la tradición oral del campo.

Violeta Parra es inexplicable sin considerar esa tradición, y que esos payadores, las payas que hacen y la lira popular tienen distintas características, por un lado expresa las condiciones de vida del mundo campesino, por otro lado tiene contenidos políticos sociales contestatarios, las payas que hablan de las tierras del Jauja, que hablan de la vivienda y tiene un carácter hiperbólico, de que vamos a vivir en ríos de chocolate y con jamones a sequias de vino.

Todo eso es un poco de crítica de condiciones sociales malas, y por lo tanto es una crítica social velada.

Hay liras del pasado sobre la guerra del pacífico, la revolución de Balmaceda, incluso de las marchas estudiantiles. Entonces tiene como esos tres costados, es decir que por una parte, el “Kike Morande” es popular, pero es también cultura de masas, por qué se hace con un sentido económico.

Por otra parte, está la dimensión contestataria de lo popular, las organizaciones y por otra parte expresiones culturales de lo popular como la cueca chora, la lira popular y distintas tradiciones que funcionan hoy día. Eso es para mí lo popular hoy.

Ahora hay autores que piensan que esto no mas es lo popular, como Salazar, y otros como yo, que abarcan las tres. Lo popular no se puede encasillar en una campana de vidrio como algo incontaminado.

¿Y lo comunitario entonces? o el teatro comunitario...la cultura

Bueno yo creo que es la cultura y que los actores de esas culturas, tienen que pertenecer a la comunidad, porque eso es lo que te hace ser comunitario, tienes que ser miembro de la comunidad.

Segundo, puede ser entretención también, que hace con los niños por ejemplo, pueden hacer alguna actividad u obra que tenga que ver con los niños, que tenga algo y que a la vez sea entretención.

Por otra parte, siendo de carácter contestatario o también puede que se le ocurra hacer algo como “la pérgola de las flores”, o que ya está consolidado como teatro. Para mí puede tener las tres características.

¿De qué manera se relaciona lo popular, con la institucionalidad académica universitaria?

Bueno, la universidad de Chile en el año 1950, está en los anales de esta universidad el hecho de que organizó el primer encuentro de payadores que se hizo en Chile; con la participación de campesinos del sur y norte del país.

En ese entonces la universidad de Chile, creo el museo de arte popular con Tomas Lago, siendo de iniciativas académicas, que todavía existe el museo de arte popular.

En alguna década, cuando no había toda la parafernalia de concursos y doctorados, las universidades contrataron a Violeta Parra como profesora de la universidad de Concepción y Margot Loyola en la universidad de Santiago, creo.

Entonces las universidades estatales si se preocuparon de la dimensión de lo popular, yo diría desde la época del frente popular para adelante, y se siguen ocupando, aquí nosotros tenemos literatura y ahí se enseña la línea popular motivada con proyectos.

Por otro lado también los historiadores de la universidad, Gabriel Salazar el profesor universitario a puesto relieve en lo popular, como contestatario, el bajo pueblo.

Si, la academia se preocupa de lo popular. De hecho quien recolecto las letras populares que están en el museo, fue el académico Rodolfo Lenzo, un académico alemán a fines del siglo XIX, si no esas hojas de letra popular, que son más de mil cien, habrían desaparecido.

En la academia siempre ha habido folcloristas, recopilación y diccionarios de proverbios populares. Los lingüistas se preocupan del habla popular distinguen el habla culta del habla popular.

Por muchos lados en los terrenos de historia, en los departamentos de lingüística y literatura hay conexiones con lo popular, son amplias y variadas las relaciones de las universidades. Ahora yo diría que son las estatales y las privadas progresistas, pero no la universidad de los andes y la Adolfo Ibáñez, yo creo que no.

Estamos justo en un momento que se vienen cambios para las universidades ¿y de qué manera cree usted que puede afectar?

Bueno, yo creo que a medida de que las universidades se habrán y sea más variado el alumnado de procedencia social, van a abrirse en esos términos, pero yo creo que la gente que vive en La Dehesa no conoce el mundo popular, lo conoce a través de las nanas, pero no conoce mucho, son Guetos.

¿Qué opinas de la pérdida de la reflexión de las universidades, con respecto a lo popular?

Bueno yo creo que eso no es así, aquí hay mapuches logos dedicados al tema mapuche, en literatura e historia, entonces aquí por lo menos en la universidad de Chile, no pasa eso.

Pero bueno, eso paso en la época de la dictadura.

En la época de la dictadura sucedió de todo, pero ya se ha ido cambiando. En esa época las humanidades y ciencia sociales fueron totalmente intervenidas, había libertad de cátedra, pero hoy día no pesa para nada, hoy se ha vuelto lo contrario. Hoy nadie se interesa mucho por la historia de Europa.

Según su juicio ¿cuál es el manejo de la educación universitaria con respecto a la cultura popular y teatro comunitario?

Bueno, yo no conozco mucho como trabajan el teatro en la facultad de arte y en la escuela de teatro en la universidad de Chile, tengo la impresión de que más bien trabajan el teatro en sentido más tradicional, más que el teatro popular y callejero, eso es una impresión de afuera.

Tampoco creo que la facultad de arte trabaje el tema del grafiti, trabajan más bien las posturas de vanguardias y las acciones de arte de ese tipo de cosas, pero no manifestaciones populares como, el grafiti.

-Pero la universidad de Chile fue a hacer trabajo en poblaciones, con pobladores y las personas de teatro y eso lo estamos investigando como hito histórico.

Bueno yo tengo un trabajo que hice y en el tercer volumen de la historia de la cultura y las ideas en Chile, tengo un capítulo completo dedicado al teatro popular, dedicado a la década del 30 y del 40, fundamentalmente vinculado al frente popular y la unidad popular como instancia política, que activo el mundo del teatro popular con datos, nombres y lo que paso en la universidad de Chile, de Santiago, las obras que se montaron, el como se daban las obras, caravanas artísticas, etc. Pero esto se perdió con la dictadura.

poco amparado en la iglesia en la época de la dictadura, amparado con tema de teatro y canto popular, ósea que pasó hacer más clandestino.

Con respecto a eso como la invisibilización de este tipo de manifestaciones culturales, ¿Cuál es su opinión con respecto a eso?

Bueno digamos una cosa, hablemos con sinceridad ¿es profesionalmente excelente ese teatro? ¿Hay grandes actores?

-Bueno yo podría decir que sí, porque lo he visto... un ejemplo, el teatro de cárcel.

Bueno hay un problema, pero yo también diría que hay algo de teatro aficionado también, como hay en los colegios y liceos. Yo creo que uno no puede hacer la vista gorda y por razones ideológicas, decir que esto es una gran obra de teatro, el teatro tiene sus especialidades y si tú haces un personaje y en realidad no sabes meterte con él, no tienes la voz capacitada para transitar desde lo que es el enojo a una alegría, el oficio.

Hay géneros como por ejemplo la lira popular, es un género distinto a la poesía culta, pero ahí se pueden medir oficio. Yo creo que en el campo de lo popular, puede haber militancia pero la observación de ese campo tiene que estar fuera de la militancia.

¿De la militancia política dice usted?

De las militancias distintas, en un sentido más general, por ejemplo, hay gente que milita en el yoga, en todas esas cosas, hay militantes de esas tendencias y también hay militantes de la tendencia popular. Cuando se está pesando en el fenómeno, hay que verlo fuera de la militancia.

Entonces los fenómenos hay que ver el beneficio desde adentro, desde ese conocimiento pero también hacia afuera, porque la militancia en el sentido de valorar algo desde la militancia, es complicada. Porque si tu valoras desde la militancia al teatro popular y resulta que ese teatro popular carece de oficio y lo estas valorando solo porque es popular, ya resulta complicado.

Uno puede ser militante pero tener la capacidad de ver desde afuera.

-Es lo que uno intenta para reflexionar más allá que está sucediendo

¿Y ustedes donde vieron teatro de cárcel?

-En Entepola, eso funciona hace más de 30 años, ¿Y eso no tiene visibilidad, en ninguna parte sale eso?

- Sale, pero de forma más pequeña.

-Ese es para nosotras el problema, Entepola viene de democracia y ahora es fundación, trabaja todos los años en Pudahuel, mostrando de todo. Hasta fueron de la Chile buscando vanguardia máxima, también fueron argentinos etc.

¿Y eso se hace allá afuera?

Si, en un anfiteatro en Pudahuel, gratis.

Claro, por lo que uno ve es el teatro a mil, por qué es lo que circula allá afuera.

ANEXO N° 10

Cesar de Vicente



¿Cómo conviven estas influencias culturales hegemónicas como las que se hablaron en la exposición? Sobre la discusión del teatro de lo común en el Chile hoy como concepto y praxis en comunidades chilenas, ya sean locales étnicas o de otra índole y como finalmente... ¿eso incide en nuestra identidad cultural hoy?

R/. Es complicado que yo pueda contestar eso, porque yo no estoy en Chile

¿Pero desde tu mirada desde fuera, desde el extranjero?

R/. Es que no lo conozco, lo que yo puedo decir más o menos es lo que está pasando en España, lo que ha sucedido es que hay un teatro, un teatro dominante, un teatro que viene de toda tradición norteamericana del naturalismo psicologicista; por otra parte hay un teatro que es el de Eugenio barba, que el plantea como toda una especie de antropología escénica; esos son básicamente los dos que están dominando, desde luego mucho más el otro teatro.

y lo que sucede es que cuando se aplican practicas escénicas que proceden de movimientos sociales, allí no hay comunidades como tal, o sea allí lo que hay son

movimientos sociales, las comunidades desaparecieron, lo que si quedan son los gitanos por ejemplo que son una comunidad distinta pero que no están integrados en el ámbito del teatro, que no están desarrollando nada teatral en principio no?; entonces lo que allí se puede decir es que cuando se aplican a la práctica los movimientos sociales hay una especie de choque muy fuerte, porque lo que demandan los movimientos sociales, lo que exige incluso como teatralidad los movimientos sociales, no encuentra ningún tipo de respuesta en esta especie de teorizaciones escénicas tanto del punto de vista naturista como del antropológico.

Lo único que si ha de tener una vía, es la individualización completa de los espectadores, es decir no ir al teatro y ver una obra y decir me ha gustado o no me ha gustado, si no el hecho de que algunas de estas prácticas sobre todo por ejemplo las de antropología teatral, han dado lugar a que las personas pasen de espectadores a participantes. Y con eso ha habido algunas experiencias en locales que se han abierto con este reclamo y que han durado a veces muy poco, porque luego se mezclan con una serie de cosas como terapias, sextas... pero en realidad hay una buena parte del reclamo por parte de los espectadores de pasar a ser participantes, a vivir esa acción; en ese sentido claro estarían tratando de formar parte de este común, que esos movimientos sociales han puesto en discusión, sobre todo con el agua allí, con la electricidad, con la salud y la educación, y en ese sentido sí que hay una serie de prácticas que se van adaptando como pueden a eso.

En cuanto a la interpretación... como nosotros como hacedores teatrales o intérpretes teatrales, nosotros somos actrices..., ¿nos hacemos cargo finalmente de este teatro invisibilizado cuando nuestra formación académica ha sido principalmente comercial?

R/. Es lo que se queda fuera, la formación profesional parece que va encaminada a los espacios profesionales... siempre. Entonces los espacios no convencionales o no profesionales pareciera que uno no sabe cómo abordarlos, pero en realidad es falso, tienes todas las posibilidades de trabajar en ese ámbito, porque esa profesionalidad, lo único que

dice o nos da... son las técnicas suficientes para realizar la actuación, la voz, el cuerpo... entonces eso para cualquier teatro es básico.

Lo que sucede es que uno lo que tiene que hacer es ver el camino que falta entre lo que ha sido la constitución como profesional y el teatro que quiere hacer, o sea allí hay unas exigencias de interpretación que probablemente sean distintas, pero que uno pueda adaptar técnicamente; y esa es la labor que hay que hacer adaptar técnicamente, porque eso sigue siendo como un camino bueno y posible.

Otra cosa es que la mayoría de los actores y actrices no se lo plantean, o porque sencillamente también les han enseñado que su trabajo es incorporar un personaje y cuando lo que uno tiene que hacer no es incorporar un personaje, sino por ejemplo servir de catalizador, esto quiere decir que su cuerpo ya no es interpretación, tiene que pasar por mí una comunidad, una ideología que siempre pasa, pero tiene que pasar ese sentido que nos da, y eso no es que tiene no que estar preparado es que tiene hacerlo, una especie de trabajo utópico, pero añadido solamente, transformando también las técnicas para que pudieran responder a eso.

ANEXO N° 11

Entrevistas

Equipo Gestor de ENTEPOLA



Víctor Soto, Actor, Profesor y fundador de la compañía “La carreta” y ENTEPOLA, (actualmente no pertenece a ninguna de las dos)

Entrevista Numero 1.

*El teatro para mí, es un medio de expresión, que va llegar a un determinado público, cualquiera que sea éste va a crear o generar un impacto X, eso es el teatro. Ahora, esto va a tener particularidades en la medida de que los que hacen teatro van tomando posiciones en la sociedad y frente al mundo en que viven, y estas definiciones en algunos casos, son de carácter **ideológica**, como por ejemplo en mi caso... cuando me refiero a lo ideológico, me refiero a una **concepción de la vida diferente a la***

***concepción cultural occidental** que tenemos como país, como cultura; en este caso, está predomina por un discurso oficial que es capitalista y que hoy en día es de carácter neoliberal, entonces cuando yo **asumo esto del teatro**, no es que yo haya nacido con estas definiciones, sino que son parte de mi **reflexión posterior**, cuando yo asumo una sociedad dividida en clases sociales, estoy asumiendo una posición diferente y estoy asumiendo una posición ideológica, por lo tanto, entra en el proceso de definiciones de cada teatrista, ¿cuál es el rol que quieres jugar en el sistema?, si quieres ser parte de los bufones del rey, que tiene todo el derecho del mundo a hacerlo o no, y es muy respetable, qué quiero decir con eso, que ¿si él lo que intenta con su hacer es dedicarse exclusivamente a*

repicar el modelo dominante a través de las expresiones artísticas?, es decir, teatro de sala, teatro para sobrevivir económicamente, para la televisión, que es muy respetable y, yo lo respeto, es una opción, independiente de que su discurso pueda ser filoisquierdizante o no, pero él, tomo una opción y se dedicó a eso, al teatro de sala, independiente de qué puedo hacer itineranticas por las poblaciones, independiente de que pueda llevar el teatro a un colegio, pero tiene una opción concreta. En el caso de la posición, por ejemplo, que yo intentó levantar, es **desarrollar el teatro que va desde y con el mundo popular**, para mí es al revés, si yo tengo que actuar en el teatro municipal lo voy hacer, si yo tengo que estar en la televisión, lo voy hacer, no es para mí una limitante, pero **mi objetivo**, como sujeto creador es producir el teatro desde el mundo comunitario, desde el mundo popular, desde el mundo excluido, desde el mundo social explotado, entonces ese es mi función, **el instrumento** que vamos a usar es el mismo, **el teatro** no tiene dueño, no es dueño ni Stanivslaski, ni Brecht, ni los griegos, el teatro es un instrumento qué tú vas a tomar y vas definir para dónde quieres ir y qué quieres hacer con eso.

Entonces, desde ese punto de vista, (y por eso yo les preguntaba ¿si sabían en que líos se habían metido? Cada teatrista hará con su vida lo que quiera hacer de ella, ahora en esta **descripción general**, planteado así, se dan también mucho matices y particularidades, hay quienes dicen que desarrollan teatro comunitario o teatro popular, pero también han aprendido a vivir desde la pobreza, a alimentarse desde la pobreza, cuyos fines no son necesariamente de cambio de transformación, **el teatro es un instrumento de transformación**, es un instrumento que ayuda a desarrollar conciencias.

Entonces, hay gente que ha aprendido durante muchas décadas a plantearse dentro de un discurso "comunitario" pero ha descubierto un mecanismo para sobrevivir de manera tan inteligente, que se apoya en ONG o en instituciones, pero se acaban los proyectos y desaparece el teatro popular... es ahí una prueba y un desafío muy potente en esto del hacer teatral, versus esta otra historia en que tú te definiste como teatrista porque la asumes, la llevas, haya o no haya proyectos, recursos económicos, o no haya respaldos, tú vas, avanzas y desarrollas la experiencia, **esto genera muchos conflictos al interior del mundo teatral**.

Otra línea de conflicto es por ejemplo, cuando tú egresas de la universidad con un concepto de teatro... las universidades y las instituciones oficiales nos forman para replicar el modelo cultural, independiente de que pueda ser crítico o no...

Pregunta de la redacción:

Si pero para un modelo cultural que prácticamente no existe, se plantea una realidad cultural que no se sostiene, es como una ilusión, un fantasma, me refiero a la realidad teatral laboral en la cual uno ejerce como actor o actriz.

Por ese lado a las universidades no les importa, ni les preocupa, lo único que les preocupa, es que, si en un momento determinado tú te destacaste, es que aparezca que tú fuiste formada en esa institución, como una línea de prestigios.

Hoy en día, hay muchas **instituciones** que compran imágenes, o sea, hacen aparecer a una determinada figura pública como director de una escuela y a lo mejor nunca ejerce como director de esa escuela, es imagen... en general, cualquiera sea la escuela, (yo soy violento en esa forma, por mucho que existan matices), las escuelas forman para un determinado tipo de teatro y para un determinado público, y te forman para una determinada forma de hacer teatro y desde ese punto de vista, la escuelas lo que hacen como ente oficial **es replicar un modelo cultural, y el teatrista lo que hace cuando egresa de una escuela es replicar consciente o inconsciente mente dicho modelo, porque tú fuiste formado de tal manera...** salvo, cuando entra la crisis ideológica o la crisis política en el teatrista, y es cuando recién podemos empezar a decir, o que se empieza a dar tal vez, un nuevo sujeto teatral, ya sea para el campo actoral, para el campo técnico o dramaturgico, para lo que sea, pero mientras no exista esta **crisis en el sujeto, entre la realidad que fue formado y la realidad objetiva a la que llega, no hay un sujeto nuevo creador, lo que tenemos en este minuto en el país, y yo hablo también de todos los encuentros que se hacen, es finalmente una réplica de un modelo cultural burgués capitalista y en este caso neoliberal**, en donde lo que importa son los impactos, los efectos, el aparecer, el ganar espacio en los medios y punto, claro podrá ser un encuentro en el cual se presentan obras, en qué los actores terminen con los puños en alto o tirando barro contra el sistema, pero claro, no deja de ser un hecho en sí mismo, nada más, no va a constituir un hecho más o menos relevante o revolucionario,

va ser un hecho de réplica nada más, porque el actor se va y vuelve a su realidad, el público se va y sigue su realidad y punto, **no existe el concepto de transformación**

¿Y teniendo ese concepto de transformación claro, que vendrá siendo para usted el teatro comunitario?

*Si bien sigue siendo difícil plantearse lo que es el teatro comunitario, voy a citar primero a Sartre. El plantea que **el teatro popular lo es todo**, y yo coincido con él, antes de responder a este tema, en qué sentido, **yo corro los límites de la fundación teatral**, para mí el teatro no parte en Grecia, para mí el teatro parte con los primeros seres humanos en la tierra, con esa capacidad que el ser humano tiene de manera intuitiva de ir transformando la naturaleza, cuando el sujeto humano se encuentra con qué tiene que alimentarse, y para alimentarse tiene que cazar y tiene la discusión, la pelea con el animal que se le arranca, ya empieza **el proceso de transformación**, porque el **ser humano** va a seguir al animal y luego que después de varios días logra cazarlo, descubre que si él se viste con la piel del animal, va ha para poder acercarse más al animal, ya es un **hecho teatral**, porque aparece el vestuario, cuando el tipo descubre que se puede embetunar la piel con el aceite del animal, para acercarse más al animal, empieza a parecer el maquillaje, cuando el sujeto empieza a imitar los movimientos de los animales, empieza a crecer la corporalidad y la interpretación, entonces para mí el teatro nace ahí, ahora cuando el sujeto cazo al animal y lo traje a la tribu, (porque todo esto es una especulación), cuando la tribu mira, están los espectadores, cuánto el tipo llega con la presa a la tribu, la tribu da una celebración, está **el espectáculo, el compartir, el solidarizarse, la ofrenda, para mí el teatro parte ahí, y no parte en Grecia.***

*En Grecia se le da una forma, asistimos a la **formalidad de lo teatral, la estructura, con los escenario con efectos etc., y a partir de eso, se genera una nueva visión de lo teatral, que nos marca hasta hoy día**, pero el teatro para mí entonces parte allá, en ese momento y cuando yo corro estos límites para mí, me cambia la óptica de ver lo teatral, porque yo incorporó los ritos, incorporo todos los hechos no oficiales de los cuales está construida la humanidad entonces **este fenómeno de origen** para mí, es muy claro, porque yo lo **trasladó en el tiempo de lo que es hoy día a la comunidad...** cuando yo llego con un espectáculo de teatro a una población, donde voy a **compartir un fruto**, frente a alguien que “yo supongo” que puede estar sediento de esto, aunque a lo mejor ni siquiera le interesa, por lo tanto, creo que indirectamente estaría respondiendo a tu pregunta, qué es lo que vendría siendo el **teatro comunitario.***

En el caso del teatro oficial, del teatro de sala, que tiene connotaciones más pequeña burguesa y burguesas, desde el punto de vista cultural, lo que se hace ahí, es entregar un producto artístico refinado reelaborado, o elaborado, que lo que vas hacer es impactar de tal o cual modo, para alguien que puede consumir que este producto, por lo tanto, está la comercialización del producto, desde ese punto de vista entonces, **son dos formas diferentes de ver el desarrollo del teatro**, una con producto, que tiene **conceptos estéticos**, que se afirma en el color, que se afirma en la tecnología, que se afirma en la técnica, que se afirma en el marketing etc. y este otro **concepto, que es de compartir**, que es de participar de una fiesta... en esa fiesta, se da un caso que debiera ser de horizontalidad, entre el que ofrenda y el que recibe la ofrenda. En este caso, el teatrista que llega a la población es un sujeto más, no existe la cuarta pared y aunque exista digamos, el solo hecho de que el tipo llega a un espacio comunitario, que no es una sala común...

Entonces, este tema de la formación cultural, en la cual somos formados, nosotros las arrastramos consciente o inconscientemente, en el caso por ejemplo, más dramático todavía, en el caso de los sujetos que son y que se pueden definir cristiana izquierda por ejemplo, es más cruel, porque nunca advertimos cuando de nuestra boca habla la izquierda o la derecha, porque como somos formados en un discurso en categoría de valores, en moral, en estética.

Ustedes han sido formas en un estética burguesa, independiente de Brecht, independiente de las instituciones, independiente de nuestra posición social, hemos sido uniformados subterráneamente, entonces, cuando de repente queremos referirnos a cosas, no sabemos cuál es la voz, si la que sale es la voz del discurso dominante en la que hemos sido formado o la voz que intelectualmente hemos asumido, "a no, yo soy de oposición, a no, yo soy anti-sistema", entonces en teatro pasa exactamente lo mismo, y en teatro las contradicciones son más crueles, ¿Por qué? Por qué ocurre que, nosotros recibimos un aplauso al final de nuestro trabajo y eso es tremendamente peligroso, es bonito pero peligroso, y bueno yo digo: "quien aplaude a los basureros cuando recogen la basura en la calles, quien aplaude a la mamá que cocina, quien aplaude al obrero de la construcción.

Esto en una intención de poder entender **el teatro como un valor social y artístico, no al revés**, no artístico y social, parece juegos de palabras, pero no lo es, es decir, cuando tú le restas a alguna acción, cuando le quitas el valor de lo social, pasa a

ser un bien de consumo oficial, queda solo en un hecho estético como tal y nosotros lo manejamos cuando hablamos de estética, son sólo conceptos burgueses de estética, independiente de que los sujetos y vuelvo a decir esto, independiente del que hable de estética sea un sujetos de izquierda, tomando la izquierda como antisistema o anti oposición al modelo burgués, porque **la contradicción** la tenemos nosotros, entonces, en las salas de teatro, nos desvelamos por la estética, por los detalles lumínicos, por la escenografía, la utilería, el vestuario, y le agregamos el concepto de lo profesional, esto es profesional y si no es profesional es chabacano... ¿y qué es lo que asumimos como chabacano? Aquello que no lo hace el que no fue formado en una institución oficial, en este caso, alguien de la comunidad por ejemplo, o alguien de algún grupo sindical, o algún grupo de estudiantes amateurs, y lo peligroso es que amateurs, el sinónimo de amar, de amador, como en el caso de Brasil por ejemplo, (teatro amador, teatro de amor, amateurs teatro de amor) entonces, cuando nosotros nos envolvemos en esta historia se vuelve arenoso el tema, porque estamos enfrentando lo del teatro popular, lo del teatro comunitario desde la perspectiva burguesa, desde nuestra formaciones burguesas...

Y frente a eso, ¿que necesitaría el teatro comunitario para fortalecer y para dejar de ser visto como un arte menor?

Es que el teatro, por sí solo jamás va a sufrir modificaciones si es que no se ha modificado el sujeto, no es que el teatro, los hacedores teatrales son los que tienen qué modificarse... ¿no sé si me explico? porque el teatro lo hacemos nosotros, no se hace sólo... entonces mientras nosotros no nos modifiquemos desde el punto de vista ideológico, no se va a **modificar nuestra acción teatral**, nosotros somos en la vida cotidiana el reflejo de lo que pensamos, sentimos y hacemos, en el teatro va ser el reflejo nuestro también, de lo que pensamos sentimos y hacemos.

Pero en ese caso, ¿pasaría por algo netamente de voluntad o de una transformación que quizá hace falta a un nivel más de conciencia colectiva, me refiero?

Para a mí lo que me hace sentido es por ejemplo, cuando ustedes dos ya se están enfrentando a la contradicción entre lo que es la formación burguesa o pequeña burguesa, que le dio la universidad, independiente de que la universidad tenga conceptos sociales, ustedes están **enfrentando ya la contradicción con la realidad**, y en esa contradicción tienen dos posibilidades, por ser absoluto, para resolverlas, “ a no, mejor me dedico a la

televisión, o me dedico al teatro de sala, porque esto “otro” no me va a dar para comer”, si tu resuelves en función de la primera, estás resolviendo de acuerdo al modelo del sistema, si por otro lado, tú dices: “ no al diablo, yo asumo por este “otro” lado, pero igual tengo que sustituir y por lo tanto, me va a ser el doble la pega, estás **asumiendo la contradicción desde el punto de vista proactivo**, hacia lo ideológico. Entonces en este sentido, lo que hace difícil para los de teatristas, es el último punto, porque hay que pagar luz, porque hay que comer, cuando hay hijos etc..

Cuando esta contradicción no se resuelve, es que pasa o lo que sucede con Entepola actualmente, o con todos los festivales que se hacen en estos momentos, son una réplica indirecta del modelo cultural dominante, se queda en el buen discurso: “no, nosotros hacemos teatro para la comunidad, porque la comunidad no tiene acceso”, bien, está bien, pero sólo se queda en ese discurso: “no, si nosotros hacemos talleres para la comunidad”, bien también, pero ¿qué tipo de talleres ahora se están haciendo? ¿Cuáles son los objetivos de esos talleres entonces? es ahí donde aparece otra vez el tema de la contradicción... por ejemplo, en mi caso, yo tuve la suerte de resolver mi crisis en la década de los 60 o 70, tuve la suerte por accidente de la vida, de vivir una etapa muy contingente en Chile, de mucha discusión, de mucho diálogo, de mucha formación, de muchos cambios, el tiempo de la reforma, las discusiones eran ideológicas, muy marcadamente ideológicas, por lo tanto, tuve la posibilidad de beber ideológicamente, de recibir el impacto de la crisis ideológica, y me enfrente en esa época, yo debuto por primera vez en teatro en el año 69 con ictus, en una obra infantil, en el yo era niño número 20 de la obra, pero por ese estreno, por esa obra a mí me pagaron 34 escudos, (no tengo idea de cuánto será hoy en día) tuve la oportunidad de codearme con la creame del teatro de Santiago, en ese minuto, y estrenamos en la sala ictus, hicimos giras por el sur de Chile con la obra, de esa etapa salieron excelentes actores como el Pato Contreras, y otros.

Yo viví la experiencia en carne propia desde el punto de vista actoral y de lo económico y me enfrente a la disyuntiva: “¿bueno y ahora qué hago?” y empecé mis propias definiciones, por ejemplo una definición para mí, importante y crucial fue cuál es tú origen social, no por ser excluyente ni nada parecido, sino porque tú necesitas tener claro en qué medio naciste, y yo nací en el mundo pobre, yo nací hijo de una madre campesina y un padre rural o urbano, obrero, y por lo tanto ellos me dan mi origen social, luego por acceso a la educación, la cultura y las posibilidades de estudiar, de educarme, yo soy un pequeño burgués advenedizo... entonces, ¿qué hago con todo esto ahora? ¿Para dónde

me voy? estoy hablando de un periodo muy importante en la década de los 60 hacia los 70, estaba empezando la televisión, había un inmenso desarrollo cultural, y digo: ¿bueno para adónde voy yo con todo este cuento? ¿Qué hago con esto? sigo el modelo tradicional del actor, que el actor egresa de una escuela o forma su propio grupo, o en ese tiempo se podía ser contratado por una empresa, lo segundo es que ya estaba abriéndose el mundo de la televisión, entonces decidí devolver lo y que yo aprendí a mi clase... y tome el camino al revés y decidí a partir de ese minuto, que mi trabajo teatral iba a ser hacia mi mundo social, al que yo pertenezco, y a partir de eso no he parado hoy en día de hacer lo que hago.

Y desde ahí, ¿cómo y cuándo se inicia el proyecto Entepola?

Yo creo que el proyecto se venía de alguna manera, todos los proyectos vienen consciente o inconscientemente, salvo que en algunos momentos si te encuentran con mayor o menor fuerza; es en fines de la década de los 70 en que yo tengo una época muy intensa en la actoral, en lo social y lo político; entonces vivo organizando cosas, como cuando por ejemplo en el 74', recién después del golpe de estado formamos una de las primeras compañías de teatro y se empieza a ver en Chile lo que se llamó teatro el molino, en ese momento éramos dos compañías del año 74 en Chile activas, una que funcionaba al amparo del instituto francés de cultura, y otra que era la nuestra.. el teatro el molino que funcionaba al amparo del centro cultural de España. Es en esa compañía que formamos con Carlos Alberto Muñoz un actor que está radicado en Suecia hoy en día, por esa compañía pasan actores importantes del teatro Chileno y de la televisión de hoy, hablo de primeras figuras.

Y en este caso yo sigo con mi camino, se muere el teatro del molino por diversas razones nos da de comer por 3 años por que hacíamos teatro para estudiantes, sigo formando grupos. En aquella época por el 74' -75' en adelante funde varios grupos que tienen más o menos relativa vida, y unos de los grupos más emblemáticos que funde en el año 84 fue producto de la acción, no se hizo como de repente decir juntémonos por que hagamos una obra para que ganemos plata o que se yo; o hagamos obras para los estudiantes etc.. No, si no de producto del trabajo que estábamos haciendo en dictadura, talleres, participación en peñas, recorriendo las comunas las poblaciones, fundo la compañía de teatro que se llama la carreta el año 84, con un músico que infelizmente desapareció, murió Gerardo Badilla y con ese grupo empezamos a recorrer ya oficialmente la experiencia del teatro, recorríamos tantas poblaciones y nos encontrábamos con tantos

grupos que empiezan a plantearse la inquietud y la necesidad de organizar un encuentro de teatro, estábamos en la zona sur de Santiago en la Granja.

Entonces yo planteo esta idea a un centro cultural llamado Mariachi weu, imagínate, te estoy hablando en pleno periodo de dictadura y funcionaba este centro cultural, con títeres y con otras cosas, ninguno de los muchachos tenía experiencia en teatro, asustados todos me dicen que bueno que quieren ser parte de la organización y a partir de eso empezamos el 86', entonces empieza a tomar cuerpo la idea de hacer un primer encuentro de teatro que se va a llamar poblacional en la granja, para este encuentro no teníamos recursos económicos ni proyecto, ni nada, solo era el impulso, por eso son importantes las definiciones, los porque y para que, en esos momentos la crisis política era muy fuerte bajo la dictadura, los problemas a nivel comunitario eran mucho más terribles y acometer una experiencia de este tipo no era muy fácil, entonces cuando los muchachos me dicen: ya¡¡ queremos participar¡, entonces empezamos a hacer un trabajo de hormiga para organizar el encuentro.

Los que conformaban en ese momento en el proyecto, y los que colaboraban con él, por una parte era la compañía la carreta y por otra el centro cultural, que desde sus inicios empezaron a colaborar.

¿Qué otros integrantes o colaboradores habían?

En ese momento éramos solamente ese grupo, estábamos conformados por 5 o 6 muchachos o muchachas y nosotros.

Luego de esto, hay otras personas que no necesariamente que quisieron participar y que no eran de teatro, había uno que nos ayudaba a hacer los afiches, quien era mi compañera en ese momento. En ese momento yo también tenía talleres de teatro en la población de san Gregorio y en diferentes poblaciones y ellos también se van sumando de a poco en esta iniciativa.

La base de esta experiencia la encabezo yo con otras personas, Gerardo Badilla, Marcelo Soto que es mi hermano menor, la Benny que es una cantora popular hasta hoy en día ,y no me puedo acordar de los nombres de la otras 3; ninguna de las personas que encabezan Entepola estaban con nosotros, luego el encuentro lo planteamos para un día viernes y sábado y conseguimos un espacio que parecía ser una cancha de basquetbol o babyfutbol, que nos facilitó un señor en la población, muy rudimentario pero muy

rudimentario ya en extremo, imagínate que tuvimos un escenario que había sido de un jardín infantil y que había quedado expuesto al sol y a la lluvia; estaba hecho por palos de cuatro y se movía por todos lados y que apenas resistía en pie.

Tampoco teníamos medios ni recursos para desplazarlo, como por 3 kilómetros a mano a pulso ,era un escenario de 4x6 más o menos aprox ., partimos con ese armatoste a las 9 de la mañana y llegamos al lugar donde lo trasladábamos al medio día caminando por las calles y cantando, eso; íbamos cantando haciendo burlas, incluso a veces teníamos ganas de botarlo pero ya íbamos , así de rudimentario era el encuentro ,los focos eran de luces de casa ampolletas naturales ,y unas bancas típicas del pueblo.

Hoy día ya ni existen, todo era de teatro pobre en lo social y lo económico, no en la exquisitez del teatro pobre de libro, entonces me acuerdo que salíamos a la calle, con un megáfono a hacer propaganda, nos poníamos una máscara que en ese tiempo hacíamos una obra del quijote unas mascararas de cartón y salíamos a la calle a hablar ,la policía nos miraba y no entendía nada pero lo hacíamos. Así partió el gran encuentro y la gran sorpresa que no fue tan sorpresa que llegaron como 30 grupos tanto de la zona sur como de otros sectores de Santiago ,por lo tanto eso te da una dimensión de lo que se hacía en ese momento y la realidad de lo que llegaba obviamente para los exquisitos del teatro, eso era teatro panfletario era rudimentario también todo, y cual más y menos, traía en su inquietud por sobrevivir al hacer teatro, no estaba la preocupación estética por el teatro a lo más vestían de negro y que era el atuendo oficial, los contenidos tenían que ver un poco con la realidad que vivíamos como país.

Cuando comenzamos el encuentro como te decía era para un día viernes y sábado a la hora que lo fijamos no llego nadie, eran entre las 7:30 y las 8:15pm y los ánimos ya estaban por caer; entonces por ahí en algún momento les digo y ¿entonces a que vinimos ? venimos a presentarnos po, hagámoslo entonces, ya estamos nosotros, somos público y actores y entonces comenzamos a eso de las 9:00 de la noche, a las 9:30 ya estaba repleto, en la cancha no supimos cómo se llenó el espacio ,eso marco el comienzo de una experiencia que yo en lo personal nunca me había propuesto, que iba a tener una dimensión de tal naturaleza.

¿Cuál era el objetivo principal del proyecto y como se proyectaba en el tiempo?

El objetivo principal era sobrevivir en dictadura y lo que teníamos a mano al margen de la piedra , del palo de la barricada, era el teatro también, y lo que los hacíamos era nuestro medio de sobrevivencia por lo tanto fue una forma de resistencia a la dictadura con la re realización de este encuentro, eso queda grabado en los espectadores, en la gente que asiste pues cuando empezamos y terminamos las actividades del viernes y sábado la gente se retiraba del lugar llorando y las frases más recurrentes de pobladores y pobladoras eran que “esto nos salvó la vida”.

Si, al poblador y a las pobladoras le salvo la vida con más razón que a nosotros, no habían proyecciones, solo fue la práctica, la proyección fue dinámica, no fue que más allá de nosotros que supuestamente seríamos seres especiales, íbamos a hacer este encuentro y lo vamos construir a tantos años, eso sería una mentira.

Era el encuentro en sí mismo, la necesidad de vivir ahí; es entonces cuando comprobamos que era efectivo y dijimos: ahí yapo hagamos otros encuentros y así fueron surgiendo un 2° un 3°, y cada vez cada encuentro fue planteando nuevos desafíos ,y un desafío que llevo a hacer hacia el 3° encuentro que se constituye en una experiencia más en latino americana, eso sucede hasta hoy, porque nunca me lo dijeron, nunca supe cómo llegaron a Chile los grupos de teatro de otros países, por que recuerda que no existía email no habían fax y no teníamos plata para teléfono.

¿Y cómo llevo toda esa gente?, pues a través de una radio muy importante para mí, la radio de boca en boca, estábamos en plena organización, casi de realización de nuestros encuentros y llegaron 3 grupos argentinos uno de Olavarría, uno de Buenos Aires y otro de Santa Fé, y de repente llegaban y nos decían: “es que venimos al encuentro de ustedes”. ¿Qué?, ¿Cómo?. Si, supimos de este encuentro y nos largamos para acá , eso genero un conflicto, puesto que no teníamos en carpeta la llegada de gente de afuera, ¿cómo los alimentamos ?, ¿dónde los alojamos?, y ahí se da una cosa ,la práctica es la que nos va enseñando en esta cosa, y es ahí donde empieza a darse en la marcha; se empieza a dar una reacción social, orgánica y natural; las organizaciones tanto el centro de madres y la junta de vecinos empiezan a colaborar.

En ese tiempo también habían algunas ONG funcionando y esas ONG a su manera dan una mano, a todo esto, esto va abarcando desarrollos, se van generando impactos después del primer encuentro de teatro, y comienzan a surgir nuevos grupos de teatro.

¿Cómo cambia la visión con la llegada de la democracia?

Aquí hay una gran discrepancia para mí, la visión no ha cambiado, lo que no cambia es lo de fondo, el sistema de desarrollo de desigual de social y económica no ha cambiado en el país, el sistema fundado en clases sociales no ha cambiado, lo que cambia es la escenografía y la utilería, eso cambiado en la sociedad. Es mentira digo yo, que por mucho que exista la tecnología esta ha cambiado el Chileno. Es que si hay cambios, pero no los cambios de fondo, lo que ha cambiado es la cascara , entonces mientras no cambie el tema de fondo que esa desigualdad y la diferencias sociales, económicas, políticas y culturales no hay cambios en el país.

Que el hecho que hoy día los universitarios paguen menos interés en los créditos, eso no va a cambiar tu situación económica, el problema va a seguir siendo el mismo, es el sistema el que se amolda y aparece como diferente, porque el sistema se recrea a sí mismo, cuando hablo de sistema me refiero al estado de gobierno que se va a acomodando y nos va envolviendo en su discurso. Pero hay un cambio, sobre esos conflictos ideológicos que arrastramos; para los que hacemos teatro, se complejiza mucho más porque si empezamos a interactuar con el estado en dictadura no interactuábamos con el estado de manera directa solo a través del aparato represivo que lo teníamos alrededor, cuando entra entre comillas “la recuperación de la democracia”, claro hay un cambio en el país pues cambia el tenor de quien gobierna, incluso hay amigos que suben al gobierno, entonces hay un cambio de interlocutores y ahí se complejizan mucho más las relaciones todavía.

Ahora en ese sentido el que sigue complejizado es el teatrista, no es el sistema por que empiezan las famosas disquisiciones a yo con el gobierno no me meto, yo con el municipio no, pero otros sí, pero si uno igual postula a proyectos, postula al fondart, postula a esto a esto otro ,participa en actividades para la comunidad, ¿me entiende?, el sistema no es el del problema, el problema somos nosotros, mientras nosotros no resolvamos esa contradicción vamos a seguir alimentando el problema, por ahí nos revestimos de discursos sociales, que los pobres, que esto que lo otro pero es mero discurso .

Hablemos ahora sobre el comienzo de una etapa en que la organización se empieza a dar de acuerdo a los requerimientos que empiezan a surgir en el momento, es decir de esa manera empieza a funcionar esta máquina que quizás tal vez ustedes sin darse cuenta que matices estaba tomando ¿pero cómo comienza a funcionar esa organización interna en ese entonces?.

Mira hay un par de elementos que yo los agradezco, estos tienen que ver un poco con la base de mi formación, yo me declaro un sujeto de izquierda y dentro de eso con la fuerte ascendencia marxista en la interpretación, no hago disquisiciones de lo bueno o mal que Marx sí o no adopto, yo tomo las posturas del marxismo en cierto modo para bien o mal, entonces más mi formación de teatrista de actor me permiten a mi, ir convirtiéndome en un sujeto dinámico que vive conscientemente de la contradicción y vive dialécticamente la vida. Entonces estoy permanentemente recreándome, no me estanco, ni me estancare cuando me muera. Tuve la oportunidad de estar permanentemente revisándome y revisar lo que hacíamos y al amparo de este proyecto, hubo un surgimiento tan potente tan brutal a nivel de la comunidad que empiezan a interactuar en este proceso orgánico juntas de vecinos y partidos políticos que estaban tratando de levantar cabeza.

Subterráneamente también se incorporan centro de madres, grupos de parroquias y gente anónima; con esto se va armando una plataforma cuyo eje no dejo de ser lo teatral, social y político; por lo tanto como la experiencia por suerte la tenía yo, esto va orientando el proceso, por eso nunca un encuentro fue igual al otro y siempre fue modificándose en la participación de la gente, gente que estuvo un año ya no estaba el otro, y esto fue dinámico en ese sentido, mucha gente fue ampliando la base de colaboración en este encuentro entonces eso permitió que de pronto tuviéramos 30, 40 o 50 personas colaborando en la organización y cada cual iba haciendo su aporte en este proceso quienes sabían escribir, pintar, quienes sabían de electricidad de carpintería, venían a colaborar con este encuentro y la forma de organización entonces era sobre esa perspectiva no era necesariamente eruditos teatrales que estaban a la cabeza de este cuento ya, los que estábamos entonces desde la perspectiva de teatro, eran los que iban surgiendo de los talleres de teatro que yo iba levantando en la población.

¿En qué momento llegan las personas que tal vez hoy en día están, que punto en esta historia llega a que hoy en día están en Entepola?

En el caso de Muza, este llega en el año 95 ,cuando ya esto estaba estructurado y ya esto tenía una base de funcionamiento, puesto que ya había trascendido la frontera y era un hecho, entremedio de toda esta etapa se van dando diferentes vínculos, por ejemplo:

Hasta antes de que asuma la concertación esto empieza a tomar un cuerpo de tal manera que américa latina empieza a hacerse presente, primero partió argentina al año siguiente llega Bolivia, Colombia, Ecuador y Paraguay, con esto se va dando una relación ya diferente con América latina y empieza a despertar inquietudes como también a darse esto de: “oye me gustaría replicarlo en mi país”.

Ahora ya en américa latina habían muchos encuentros, no es que esto haya sido único, entonces empezamos a interactuar con nuestros hermanos y otros empiezan a potenciarse a través de esto, con la circulación de grupos de actores empieza a darse una cosa por abajo que es impresionante, de hecho nosotros tenemos la fortuna de viajar a Ecuador. En la primera salida que tenemos el 88' u 89' por hay tal vez, ya estábamos saliendo viejos de Chile para un encuentro de teatro y fue algo que yo no lo dimensione en su momento

Ese encuentro partió desde la base que salió de acá y fue con la universidad de Guayaquil, con esto empezamos a interactuar con otros estamentos de la ciudad dentro de américa latina, luego interactuamos hasta antes que asumiera la concertación; recuerdo que comenzamos a interactuar con el inicio de la dictadura en La Granja, pues se empiezan a fijar en lo que hacemos, y se da ahí una relación muy particular con el municipio.

Luego que asume la concertación, ya cambia el marco de relaciones al interior del país y aparecen ministros, conocidos y amigos y a todo esto han aumentado las necesidades del encuentro, entonces nos vamos metiendo en la lógica del tema gobierno. Entremedio están los conflictos con los contrarios al gobierno, pero finalmente el encuentro sigue no se detiene y nunca se detuvo.

Las relaciones finalmente se vuelven más fluidas de cierta manera con las municipalidades y la búsqueda se hace más compleja, porque el nuevo gobierno de la concertación está aprendiendo a ser gobierno, y quienes llegan a gobernar el municipio llegan con la lógica muchas veces del militante que vienen saliendo de la dictadura y de echo en La comuna de La Granja el primer conflicto que se da es con el alcalde de la granja, amigo nuestro el alcalde Claudio Arriagada hoy día diputado demócrata cristiano.

Ocurre entonces que este amigo nuestro de la población, con un discurso social cristiano de los pobres etc. ,etc. , llega a la alcaldía después de haber ofrecido que nunca íbamos a tener necesidad de audiencia; él establece una pirámide cultural de la comuna y el primer herido somos nosotros que nos vimos en la obligación de emigrar de la misma; de la comuna origen. Es entonces donde las relaciones se empiezan a complejizar ,ahora aparece una demanda muy grande del país, demandas que no eran solo las nuestras, si no la de un país completo; luego el gobierno no sabe canalizar estas necesidades y empieza a distanciarse del mundo popular, por que los articuladores políticos del gobierno no logran enfrentar el tema, ellos se instalan en la lógica del poder y nosotros en la lógica del mundo comunitario, se pierde el dialogo, salvo a nivel donde existen los conductos entre partidos, entonces en ese intertanto aprendemos a relacionarnos y a negociar, es ahí, en donde a mí en lo personal, se me empieza a abrir el tema, porque yo me empiezo con encuentros cada vez más exitosos, cada vez era más fuerte, crecía en público, en calidad, en cantidad y en necesidades cada vez era un monstruo que costaba mucho sostenerlo al extremo que cada año peligraba su realización.

Después existen otros conflictos como se empieza a dar la normalización del país, empiezan a surgir esos típicos conflictos con el mundo de la elite, este es un teatro pobre panfletario el mismo Juan Radrigan hace una crítica despiadada por los diarios, siendo amigos conocidos con Juan nunca lo dijo de frente, si no que lo hizo a través del diario.

Al tiempo después me encontré con Juan Radrigan en la calle, y este nunca me dijo esta boca es mía.

Pronto empieza a surgir otro conflicto con Claudio Digirolamo, él es muy vinculado con nosotros en esto del teatro, cuando él decide hacer teatro las naciones, él a mí me invita a ser parte con una ponencia y yo le digo que bueno, pero que esa ponencia se va a llamar teatro popular interrogativo, teatro burgués interrogativo igual teatro, se le presenta un conflicto en el que yo iba a estar hay junto con otros amigos encargado de una mesa de

diálogo sobre teatro, traigo esa ponencia y el tonto no me quedo con copias sobre esa ponencia no me las guarde, pero tampoco participo sobre el teatro las naciones por que justo en ese momento viajamos a Australia por suerte por lo tanto no participo, se dan unas series de si tu pones un globito y al medio teatro empiezas a poner conflictos políticos, conflictos económicos, conflictos institucionales, conflictos interpersonales, y mas conflictos.

Conflictos al interior de la comunidad, entre los teatristas, porque a medida que entre comillas empieza a normalizarse el país una de las preguntas que me hacen ¿y bueno ahora que no estamos en dictadura cuales son las preocupaciones de ustedes los teatristas? ,¿Cambia el tipo de teatro? es una pregunta capciosa porque en el fondo, es si han progresado o no en el teatro o si quedaron en el pasado, entonces yo repito que mientras no cambien la injusticias sociales en el país no van a ver cambios en el país, lo demás es como dice el gato: todo tiene que cambiar para que siga igual, entonces desde ese punto yo he aprendido mucho hasta hoy día y sigo aprendiendo porque me veo envuelto en toda esta maraña de cosas, incluso con el mismo Claudio Digirolamo cuando nos presentan tenemos una discusión me dice :“madre cosa Víctor, vamos a hablar de teatro popular” y yo le digo no ,no me interesa hablar de teatro popular hablemos de teatro , y nos enfrascamos en que si el teatro popular y no, pero yo estaba operando del punto de vista de la lógica que el teatro es uno solo para efectos políticos culturales y académicos si se divide, si tu examinas el fichero de prensa en tiempo de dictadura en adelante, todo lo que vas a encontrar con respecto al teatro es el teatro de sala y son los mismos referentes, es lógico por que quienes hacen las encuestas quienes hacen los estudios son universitarios son las universidades y quienes podrían hacer algún análisis sobre el teatro popular son aquellas personas vinculadas en alguna ONG

Entrevista número 2, Víctor soto...

¿Cuál es tu visión respecto al teatro comunitario?

Para mí tomar el teatro popular es una especie de eslogan de una banderita, pero si una sale de la bandera y lucha, empieza a darse de una perspectiva más amplia empiezas a encontrar otras cosas. Por eso para mí el teatro tiene una dimensión que desgraciadamente desde el mundo académico la han achicado al área de la formación del actor para la escena, para una escena determinada por ahí también parte un principio de conflicto personal con las formaciones académicas.

Porque finalmente, ahora el actor como intérprete, está preocupado de cuánto dinero va a ganar, y no se preocupa de su trabajo.

Tenemos que asumir que no es el teatro el que está en crisis, el teatro nunca ha estado en crisis, los que estamos en crisis somos nosotros por temas económicos, por lo tanto a los que pretendemos sobrevivir del teatro ya no genera un conflicto, por que no están las lucas, no aparecen en la cartelera, no resuelve nuestros problemas económicos, por lo tanto tenemos que vender o pactar con el diablo para poder hacer el oficio ya sea meterse en la televisión, spot publicitario etc. Yo no le hago asco a eso, ósea creo que si hablamos desde la dimensión actoral es para todo, como actor tu puedes explorar desde todas las áreas bienvenido si exploramos desde temprano en todas las áreas, ahora cada área tiene su particularidad y tenemos que aprender a respetarlas. El tema es cuando eso cruza nuestros objetivos "ideológicos" y ahí sobre eso hacemos tablas.

Mefisto es una película que trata la historia antes de la ocupación nazi, de un pueblo de Alemania en donde hay un actor muy bolchevique revolucionario, en un teatro revolucionario que en su mundo él va descubriendo que tiene un conflicto por que le gustan los aplausos y le encanta ser famoso y alagado pero el mantiene su bandera bolchevique de la lucha de los trabajadores etc. Yo creo que eso es un conflicto que todavía arrastramos. Luego este personaje, tiene el deseo de ir a la ciudad para debutar y se marcha a los grandes teatros de la ciudad, pero se encuentra con la gran sorpresa de que los nazis se han tomado la ciudad y el poder, entonces a él le ofrecen que se haga cargo de la dirección del teatro municipal; entonces él se ve enfrentado en un gran conflicto y él lo salva ese conflicto diciéndole a sus compañeros que el hecho que tome la dirección del teatro él podría manipular el sistema y a poco andar él se ve enfrentado que él no puede hacer lo

que él quiere hacer porque los nazis lo van mandando y así sucesivamente él cree que está jugando un doble juego, que finalmente el pasa a ser un instrumento. Y eso lo hemos visto a diario durante la dictadura en adelante aquí en Chile.

Puedo dar otras inferencias tal vez más cercanas, toda la experiencia de Andrés Pérez y de escuela de Jorge Gonzales que levanto el teatro callejero, hoy día ninguno que formo la compañía tomaron la bandera salvo su compañera, la Rosa. Los demás todos, están trabajando en el mundo de las teleseries, lo que me parece natural que sea así, pero dejaron la bandera del teatro callejero que se levantó en aquel momento.

Entonces bueno, esa es la contradicción que nosotros tenemos y que para mí esa contradicción en lo personal me ayuda a estar en la crítica, criticando mi trabajo,

Viendo lo que está ocurriendo sin dejar de lado lo que yo puedo hacer por mi bandera pero eso es parte de un conflicto que nosotros llevamos, no lo queremos reconocer y lo tapamos.

¿Por Que no lo queremos reconocer?

Porque por un lado está el peso de querer ser actor o actriz y vivir de lo que tu estudiaste en el fondo ser famoso como que te llamen de la televisión etc. desde ese punto de vista eso es real, pero por otro lado hoy aparecer con banderas políticas, no es muy bien visto; claro tu puedes hacer una obra de crítica, puede hablar contra la dictadura o el sistema, pero ese discurso... es un discurso muy superficial.

Un ejemplo, ayer estaba viendo una teleserie: el amor lo manejo yo.

Mostraban un sindicato revolucionario viendo esto como algo simpático, de cómo tomar el tema y no hay ni un discurso de fondo ninguna maduración.

Entonces uno como actor está al servicio de eso porque de ahí tu sobrevives ,porque a la televisión no le vas a cambiar el carácter y luego uno dice como actor bueno ya he ganado unos pesos y... ahora voy hacer teatro pero luego uno ve eso y es como ver la televisión desde el ámbito del teatro. Estamos un pocito lleno de mentirillas blancas y por otro lado nuestro oficio no lo estamos ejerciendo.

Un ejemplo un día me comento una alumna y me dijo:

Hayyy profesor me duele todo el cuerpo, estoy media coja por el entrenamiento corporal, es que este entrenamiento es para meterte mejor con el personaje.

Entonces me cuestione la visión desde la formación actoral del el entrenamiento corporal, físico pero no hay un general una línea de formación actoral que parta del actor. Primero a ti te toman en una escuela de teatro, tú llegas tal como estás y te toman los contenidos. En la formación del primer año, te dicen: esto es así o esto es lo otro, como una especie de embudo. Pero qué pasa con el desarrollo humano actoral...

El muchacho que sale de teatro sale armado, replicando el modelo que aprendió; entonces si él hace un taller de teatro, lo que hace es replicar lo que aprendió no habiendo reelaboración, por eso nuestro oficio aparece hoy día en el adiestramiento y me he encontrado con actores que no saben trabajar su lenguaje bocal.

¿La falencia bocal es una de las más grandes y tiene que ver con algún tipo de represión de pequeños?

Es que aquí tu estas metido en un círculo vicioso, si tu manifiestas algún problema técnico como actor en cierto modo puede haber alguna responsabilidad personal, pero también está la responsabilidad de quien te formo.

Porque en caso de lo técnico y bocal la responsabilidad pasa por el profesor. Habiendo profesores no sabiendo trabajar este tema. Entonces hay un trabajo precioso en lo técnico marcial corporal fantástico en eso, pero si yo me voy a trabajar en los dos temas no hay manejo de lo bocal, siendo culpa de lo académico y en lo que se basa. Eso pasa en la Chile o en otras escuelas. No habiendo reelaboración, algunas siendo muy buenas pero con vacío al medio. Pero si tú lo tomas con gente que habla de teatro, ya sea en la televisión o afuera, te encuentras con eso. Entonces también gente que se desliza al mundo popular también lleva el germen a tal mundo.

Me ha tocado ver gente que trabaja desde las escuelas con un mundo de la población absolutamente militarizado, entra el cuento de tus objetivos. Yo te digo reelabora, mucha gente a mí me dice: préstame un libro para saber de teatro y yo le digo mira, aguántate un poco conócete actoralmente y después lees, porque si ahora lees no entenderás nada.

La reelaboración es todo lo que me dieron, ahora como lo trabajo yo y lo traspaso tanto a mi vida personal como a mi proyección actoral y vas a seguir haciendo clases y actuando.

¿Y tú practicas eso, haces talleres populares?

Si, ahora estoy trabajando en la universidad con dos grupos de jóvenes que egresaran de la enseñanza media, con ellos estoy viéndome en la obligación de reelaborar el sistema. Genere un método de trabajo, en donde a la primera parte la llamo: las técnicas de desbloqueo imparcial, esto consiste en que yo voy a compartir contigo una serie de experiencias pero que van a servir fundamentalmente para que tú te vayas descubriendo en tu capacidad creativa, que descubras cuanto de afecta el yo vigilando el trabajo creativo.

Entonces tengo unas herramientas que he ido descubriendo que me permiten en esta etapa trabajar en esa parte, descubriendo que te pasa si te emocionas. En síntesis, que intentes encontrarte en tu espacio racional e irracional. Luego voy mezclando con los elementos del método de acción física, que se van ensamblando de tal manera que no es que tú vayas asumiendo un modelo de trabajo, si no que vayas sintiendo la continuidad de una lógica que te permita sentir que estas creando.

Es más yo digo que tengo dos vicios, me invitan al examen de cuarto año de una escuela y me encuentro con una puesta en escena, ¿entonces que es lo que voy a evaluar? ¿el trabajo del profesor o del alumno?.

-Finalmente a nosotros nos preparan para ser dirigidos.

¿Cómo hacemos nosotros para llenar ese espacio de libertad que existe, que somos nosotros?

Me toco a mi trabajar con una alumna egresada de teatro de la universidad de Chile y tuvimos que empezar de nuevo, o sea tú tienes que darte el espacio para otras cosas.

Toda la formación actoral es intelectual y racionalista dejando de lado otros elementos, está bien, porque ese es el modelo institucional que yo defino como el teatro oficial; y esto existe ahora, lo que pasa es que eso se niega.

A nosotras nos llamó mucho la atención una frase de Penélope Glass:

“Me resisto al hecho de que eso nos separa”: ¿nos separa realmente?

Yo no guardo resistencia, a mi... mañana me toca actuar en el teatro municipal de Santiago lo hago igual, entonces intento comprender que es lo que hay, cuando tu planteas desde la resistencia estás haciendo una oposición que inevitablemente te va a arrastrar a otros resultados.

Empiezas a negar cosas y estamos llenos de eso y esa es la gran crisis. Mi invitación es a tomar esta contradicción y esta te alimenta en la brevedad que tú eres capaz de tomarla.

Mi preocupación es cuando se egresa de una escuela o se define que es un rol profesional, automáticamente caes en un circuito que te dice que eso no es profesional; al revés de Penélope.

En el fondo todos los que estamos metidos en este tema estamos trabajando con los mismos instrumentos técnicos de construcción de personajes, es decir son las mismas herramientas, solo que cambiando los objetivos por lo cual se entregan esas herramientas.

Desde la academia se enseña que el actor va a la sala de teatro, en cambio, cuando uno rompe ese modelo dice –ah el actor puede ser en la calle, puede ser en una sede o en cualquier parte.

Entonces, por eso digo que aquí hay ausencia de elaboración, en un sentido también ideológico, porque nosotros estamos escogiendo a través de nuestras heridas, te doy un ejemplo:

¿No tengo plata?, No me llaman, no me aceptan proyectos, el Fondart etc.

Hoy día yo creo que todos estamos preocupados de armar un Fondart para recibir dinero, porque es la única vaquita que te da leche y que además, no te pide que le devuelvas la plata, es el único banco que no te pide que devuelvas la plata.

Hay muchacho que tiene un programa que se llama “teatro y sociedad” en el sur de Chile entonces, cuando él hablaba del tema yo le decía, me imagino que en este minuto el 100% de la gente de teatro está metida en tema de proyecto pero esos proyectos ¿pero cuál es el objetivo de esos proyectos?.

Pero si nosotros fuéramos más quisquillosos y si yo tuviese la capacidad de investigación tomaría todos los años desde que el Fondart está haciendo aportes económicos y haría un estudio y entonces ¿cuál sería su real aporte?.

-¿Como el aporte del Santiago a mil?

Claro, ¿que ha quedado?... nada, no hay movimiento teatral Chileno, mentira no hay movimiento, no hay experiencia de grupos, habrá uno que otro que están un tiempo trabajando, pero que se haya constituido como movimiento teatral Chileno, no.

Hace un tiempo estuvo el teatro anarquista, en donde hubo una experiencia importante y fuerte. Pero después lo único que tenemos es el teatro de la Chile y la católica, antes teníamos el teatro de la universidad técnica del estado.

Entonces no tenemos un desarrollo del movimiento teatral nacional que nos permita decir -ah eso es teatro Chileno, como tú puedes ver el teatro colombiano, brasileño, argentino.

-¿Y el teatro Chileno? eso va un poco a la identidad Chilena.

Claro, ahí te vas dando cuenta que cada temita va abriendo paso a otros conflictos y el ¿Por qué? es porque la escuelas de teatro nuestras están inspiradas en los modelos europeos.

-Claro modelos que no nos pertenecen y que ya están instaurados.

Si, y ahora metidos con los modelos de la india, entonces que le vamos a pedir al teatro popular, si quienes hablan de teatro popular de repente vienen de estas corrientes.

-Es que eso ya no se puede.

Pero es bueno que ustedes estén con esta “papa caliente”, porque a ustedes les está permitiendo ordenar contenido por otro lado, a ustedes como teatristas.

Entonces es bueno porque nada se ha ido perdiendo en el tiempo, ustedes van a ser de alguna u otra manera a lo mejor parte importante de esta etapa, de la crisis va saliendo algo bueno y ustedes vienen egresando de una escuela de teatro perfilándose como alternativa.

Entonces me parece interesante que se lo sigan planteando.

La otra etapa ya tiene que ver con si mismo ¿Qué voy hacer con teatro? yo por ejemplo tengo ciertas obras que he tomado y hecho, en las que trabajo como actor, yo vengo de vuelta con todo lo que es la parafernalia no quiero nada con música, nada que tenga que ver con audio visual, no quiero nada con eso. Vengo en función de lo que yo estaba diciendo recién, el actor creador de emociones, sensaciones, sentidos; eso es para mí, mi pelea en estos momentos.

Podemos ocupar un gorro o una tela, trasformamos las cosas, los objetos. Pero para mí básicamente es buscar a partir de ese trabajo del actor estos elementos que yo les estoy nombrando que no guarda mucha "relación" con la formación académica. Eso es para mí un fenómeno, en eso estoy yo.

¿Profe podemos colocar luces? ¿podemos colocar sonidos por aquí? Tú, tu eres el efecto del sonido tu cuerpo es música. Anda, descúbrelo, muévete. Construye desde tus emociones, ese es mi punto de vista.

Tuve además la suerte de trabajar con gente de la década del 60', que estaban en esa medida del actor como el actor total y ese actor total para mí es que en este programa yo lo puedo trabajar con gente que está con formación actoral, que no está con formación, autodidacta o que trabaja por primera vez.

-Porque es gente, o sea somos seres humanos y nos movemos por emociones.

Claro. En un simple gesto de bostezó uno ve como se va comiendo el aire, como tú te vas tragando el oxígeno y como estas reprimiendo una emoción o una acción. En eso yo estoy trabajando, entonces le digo a los muchachos: ya; vamos a bostezar y los muchachos parten reprimiendo el bostezo, entonces yo les digo:

Ya estamos claros que es un acto que la sociedad lo frena y lo censura, pero aprovechemos este espacio nuestro para hacerlo humanamente y ellos han ido descubriendo como ese simple hecho, el de bostezar hacia afuera es absolutamente sanador. Hacer el esfuerzo bocal de hacerlo hacia afuera es sanador.

Observa ahora al revés ya que lo tenemos como vitrina, pero cuando los actores nuestros en la televisión, hablan en susurro; todo el sonido bocal que se da dentro de la boca no es una emisión bocal, que ese susurro salga hacia afuera seria lo actoral. Ese es

mi gusto, lo que para mí marca la diferencia entre ese modelo profesional y lo pequeñito que estoy haciendo. He podido hacer mi análisis, porque he tomado todo de las escuelas y lo he re-elaborado. A la vez ganando mis platas, haciendo talleres, pero no te va a generar conflicto; todo lo contrario, te va a ayudar.

Claro, te va enriquecer como actriz. El teatro comunitario es más amplio, en el concepto de lo integral, nosotros como seres humanos, somos integrales, pero la formación nos parcializa, nos hace expertos en tal cosa y perdemos nuestra capacidad integral.

Entonces lo que el actor deja en una compañía, es una solución en el vestuarista, en el músico etc. Por mucho que el sí participe, yo siento que nosotros somos sujetos integrales y esa integralidad tenemos que propender de alguna manera ¿y por qué no estudiar? Somos muy flojos.

Por ejemplo, una niña que salió de mis talleres y que entro a una escuela de teatro me decía, que estaba desesperada, por que se dedicaban a carretear y no participaban. Es decir, la ausencia de disciplina y conciencia.

-Uno no trabaja para actor, es decir ni para hacerlo bien, uno trabaja por las evaluaciones.

Es ahí donde caigo en otra cosa de conciencia, mi formación ha sido parte de los errores de otra gente, por eso yo le digo a la gente con la que trabajo: "tú vas a ser parte de mis errores, con eso yo combato la tendencia de que el que esta adelante es un Dios; y ahí vamos a un concepto de humildad y sencillez.

Nuestro arte es humanidad, si yo pierdo la humanidad pierdo la frescura, la ricura. Cuando de repente hay gente de grupos de teatro que me están dando lo que están haciendo como nuevo, a mí me da un dolor de guata impresionante, es como de que ellos parte la pólvora, entonces eso es lo único que hace, es que tú no tienes conocimiento de la historia.

Si tú examinas y lees la idea de la historia del teatro, para mí el teatro parte con el origen del ser humano no parte en Grecia, ahí se toma y se moldea eso es un concepto ideológico que me diferencia de otra gente.

Entonces se vuelven locos con la experimentación, por eso yo digo y aconsejo al actor volver a dejar la escoba en el escenario porque ese actor es un actor, o sea se paraba

solo y no hablemos que en ese tiempo manejaban técnica, ellos solos encontraron la técnica.

A mí me da mucha risa cuando yo veo tremendas pantallas al fondo del escenario y al actor actuando acá y de repente me muestra al actor en la pantalla y yo me pregunto dónde está el actor ¿Qué pasa con el actor? Abre la boca y deja la escoba. A su vez dándomelo como nuevo.

Entonces no es raro si esto se da en el ámbito académico, no sea mejor en lo que llamamos teatro comunitario es decir están los dos íntimamente relacionados, no estamos separados, pero ideológicamente estamos dentro de una misma correa. Si uno dice que malo es el teatro popular ¿qué pasa con el teatro? Entonces el teatro esta tan malo como este.

El teatro popular para mí se diluye en la medida en quienes plantean las problemáticas del teatro popular, son los que surgen de este espacio y trasladadas las contradicciones, y ahí, tú te conviertes en el médico que entrega soluciones. Por eso digo que no se está reelaborando nada, solo repetimos, estoy en esta dimensión de verme, de ver, de trabajar en propuestas, entendiendo que estoy en este ir y venir. Porque cuando uno tiene una formación ya estas viciado.

Estoy haciendo una apuesta de hacer una reelaboración, estudiar y desarrollarme en los diferentes campos que estoy ejerciendo, con un cierto grado de responsabilidad y después hay otros temas más largos.

Yo creo que los actores y actrices tienen una gran responsabilidad en esta apuesta, pero que no la asumimos.

-Por qué no la enseñan, porque uno está acostumbrado a que todo te lo enseñen y las universidades están en crisis, porque no hay empresas que los contraten.

Claro hay otros actores que están ayudando a locales comerciales como auxiliares.

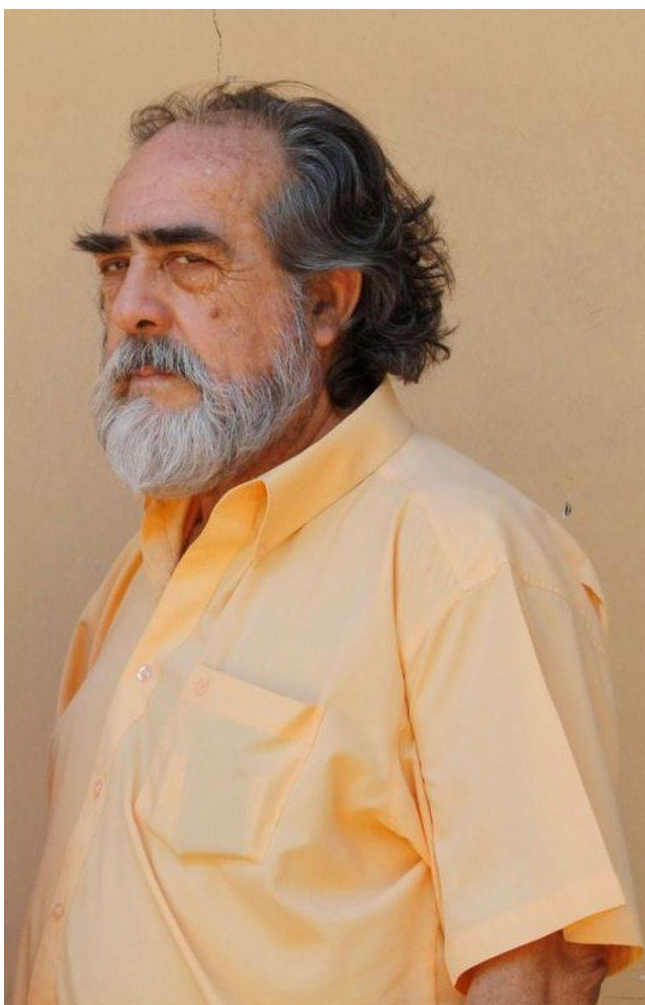
Por otra parte estamos endeudados ¿y cómo pagas?, además dan plazos de pagos y no consiguen trabajo.

Es lógico que así sea, porque estamos viviendo bajo un modelo neoliberal que no le importa, no tenemos una sociedad que le importa el nivel social, como tal habría otra dimensión de vida y hoy día no lo tenemos. Si no que tenemos el factor económico de por medio en esta sociedad donde estamos ¿Cómo sobrevivimos?, Va depender de la fortaleza de cada uno.

Tengo alumnos que me preguntan profesor: ¿A qué escuela puedo entrar a estudiar teatro?

Yo le digo no hay libro humano que no tenga algo bueno, la escuelas de teatro son escuelas muy parecidas, porque los profesores van rotando de escuela a escuela, por lo tanto, te vas a encontrar con un modelo muy parecido. Ahora, que es lo importante, que tú tengas conciencia de que trabajar en teatro te ofrece varias posibilidades, no solo una, si te gusta el maquillaje puedes desarrollar una experiencia en ese campo, si te gusta la iluminación te puedes desarrollar en ese campo o en la música etc. Todas esas posibilidades te ofrece el teatro.

ANEXO N°12



Hugo Medina

-¿Cuál Su experiencia de teatro comunitario en la universidad de Chile?

A ver, ¿qué? ¿A que le llaman teatro comunitario?

-¿O poblacional en su momento?

Porque teatro comunitario es teatro que hace la comunidad, en la comunidad con la comunidad para ellos, ósea teatro a partir de la realidad, hacer una creación y dársela a ellos mismos, después poder dar una repercusión.

Queremos rescatar la información teatral en unas poblaciones con gente que trabajaba en universidades ¿Cómo se mezclaron con la dictadura?

Nosotros éramos egresados y volví a un grupo de la universidad, porque me faltaban unos ramos y la postura que teníamos era muy radical, porque es más o menos parecido al teatro colectivo latinoamericano, en el sentido que los acontecimientos son tan explosivos y no te puedes hacer el leso, menos como artista, entonces no tenías obras de teatro que te representen.

Entonces nosotros como estudiantes, ya habíamos empezando a militar, entonces teníamos algún tipo de necesidad de ligar la actividad teatral con la actividad de la política.

Y llegamos a esa postura radical, si tú quieres hacer teatro político y quieres hacer teatro de una realidad que tú no conoces y a ti no te pertenecen, en el punto de vista social.

El problema es que los artistas y los puebleros, tenemos que darnos la tarea de conocernos profundamente, para poder ser capaces de representar sus vidas.

Plantea que uno tiene que vivir como ellos y trabajar como ellos, para poder entender, es decir estar inserto en el labor de la sociedad. Con esa posición que es muy radical, llegamos a la elección del que hacer, el egreso del grupo en que me metí.

Entonces fuimos con una profesora y empezamos a recorrer, en ese tiempo había un momento político bien complicado en el sentido de que Santiago era un anillo de pobreza, porque había llegado mucha migración desde el campo, ya no eran ni siquiera allegados y entonces poco a poco empezaron a nacer muchos campamentos, docenas y docenas alrededor de Santiago.

Entonces dijimos, a nosotros nos interesan los más pobres, y en ese grupo no había ni un poblador, ósea éramos todos de clase media. Partimos a recorrer donde se podía hacer el experimento, íbamos a investigar y a conocerlos, sacar la idea y crear la obra de teatro, al mismo tiempo hacia el egreso hacíamos el teatro político.

Hasta que estuvimos como 3 0 4 días en pleno invierno, discutimos con muchos de los profesores, ellos no querían, porque era una decisión muy radical, nosotros la peleamos y finamente convencimos a la profesora y Fuimos con ella a hacer entrevistas , en donde habían distintas realidades.

Finalmente nos cita en la universidad , me acuerdo que esa reunión fue sensacional y la escuchamos, me dijo: mira mijito, yo creo que ya tenemos historias suficientes para empezar a trabajar, yo le dije ¿Qué , esta señora no entendió nada ? nosotros no queremos eso, nosotros queremos hacer un proceso de creación y conocimiento profundo y una vez que eso se vaya dando, empezar a ser capaces de sacar contenido e improvisaciones. Ella me contesto, mire mijito yo no estoy para seguir haciendo trabajos voluntarios, porque ya lo he hecho, durante cuatro años, no estoy como para seguir perdiendo el tiempo.

Se puede saber ¿Cuál era su nombre?

Mares Gonzalez, que murió ahora, grande actriz del teatro nacional.

Nos fuimos y estábamos discutiendo y todos decíamos que vamos hacer, y yo dije rompamos con ellas, seguimos con nuestra postura, la echamos por qué no nos servía.

Nos conseguimos un alumno estudiante de dirección teatral y la universidad le dio permiso para que fuera como una especie de profesor asistente, él estuvo dispuesto a ir con nosotros. Empezó el proceso y nos demoramos 8 meses, en los primeros 6 meses no pasó nada con nosotros, nos rechazaban, se reían de nuestra vestimenta y no querían nada con nosotros.

Nosotros entonces empezamos hacer trabajo voluntario, ellos nos miraban, y nosotros trabajando, con ampollas en las manos, nosotros que nunca habíamos hecho nada, ellos nos miraban y se reían.

¿En qué momento comienza el trabajo teatral?

Comienza cuando nos empezamos a integrar con ellos, a lo que ellos les interesaba, nos integramos con ellos cuando le empezamos a construir un consultorio , y nos conseguimos gente que fuera a atender a niños con diarrea , cada seis meses moría un niño con diarrea.

El punto fue cuando el campamento “nueva amanecer “estaba muy cerca de un basural, y se decidió luchar por sacar eso, y de repente salió una idea de Alejandro Villalobos (hoy día hay un centro cultural llamado así), él dice consigamos un camión tolva y lo llenamos de basura y se la tiramos al jardín de la casa del alcalde, y al mes ese basural ya no existía, en ese momento llegaron carabineros , porque la municipalidad fue tomada y cuando nos vieron que nosotros estábamos peleando junto con ellos , nos tomaron más importancia y hubo otra confianza.

Ellos participaban en una creación colectiva, estos campamentos están organizados en manzanas, cada manzana con 30 casas y cada una de estas manzanas tenían unas medias aguas dobles para unirse, entonces íbamos a estos lugares y dábamos el proceso de cierre, participaban, discutían y aportaban.

Desde ahí salió la concepción de la escenografía y el vestuario también salió de ellos, el gran problema que teníamos era que la obra de teatro empezaba con la toma de terreno, tu sabes que en ese tiempo hacían como un comando, ósea todo secreto, nadie sabía cuál era el terreno para que los carabineros no lo cerraran.

Llegaban un día entonces en la noche, llegaban todos los pobladores con sus cosas para instalarse ¿Cómo representábamos todo eso?. Entonces nos trajeron unos marcos con bisagras y se veía, y eso era todo, eso era el campamento, era maravilloso, pero la participación popular era lo mejor.

Entonces ibas construyendo y mostrándoselo a todos, hasta que hicimos ensayo general allá con 200 personas.

Nos dijeron entonces:

Traigan la obra y de el examen acá en la universidad, yo dije: No, este no es un laboratorio, ustedes deben ir allá, el teatro no es para traerlo, eso es para ellos y deben hacerlo allá, me dijo: pero como mijito, si está lleno de barro. Fueron y tuvieron que ir, o si no, no dábamos el examen.

¿Y finalmente a los pobladores les gusto? ¿Qué opinión les dieron?

Fue sensacional, hasta el día de hoy estamos en la historia del campamento, nosotros éramos el “grupo de teatro nuevo amanecer”. El año ante pasado unos jóvenes, no sé cómo, pero me encontraron y me invitaron a una celebración de cuando se creó el campamento y habían fotos de la experiencia teatral, en los centros culturales “la casita “ y “Alejandro Villalobos”.

¿Y las reflexiones con respecto a ese trabajo?

Bueno egresamos y hay vino el golpe, pero seguimos haciendo teatro, hicimos un montaje de fregad chagüi “hugo rey”, que trataba de un niño dictador, que tiene un ejército y se desata con todo.

La obra de teatro se dio durante todo un año, en distintos campamentos y luego se hacía un foro, para entender lo que estábamos viendo, porque ahí estaban los gérmenes del poder popular, porque ellos por ejemplo físicamente no dejaban entrar a cualquiera, primero ellos tenían que hablar con los dirigentes para ver quien pasaba, y ahí adentro no

había ni alcohol, ni drogas. Todas las noches una comisión de estas manzanas, estaba de turno y tenía que hacer rondas, era como un condominio popular.

Adentro habían distintos tipos de organizaciones, una que era la escuela, se consiguieron unas carcasas de buses antiguos y esas eran las salas de clases, luego construimos un policlínico, pero después se exigió que hubieran insumos, se exigía legalmente.

Había una guardia que era como la policía propia, porque cuando un vecino se ponía a pelear o a pegarle a la señora, la guardia intervenía. Entonces esa fue nuestra historia, yo hacía el papel de un viejo anti-político que se ponía a pelear con la mujer y le pegaba, entonces los vecinos llamaban a la guardia y se lo llevaban, para que no molestara, y todo el mundo en una asamblea estaba de acuerdo con esto. Así funcionaba y lograba una organización sumamente distinta, paralela de lo que es nuestra sociedad.

¿Cree usted que funcionaria hoy?

No sé, yo creo que funcionaria, pero estábamos en otra época, hoy hay fuerzas internacionales, en ese momento estábamos tan aislados, que creíamos que podíamos hacer una revolución en Chile, sin tomar en cuenta de lo que pasaba al lado, en el nivel político, nosotros éramos sumamente inocentes.

Atreves de esta obra de teatro, se difundía la experiencia que se había vivido aquí, esto fue por todo Chile, moviéndonos con esta obra.

¿Para usted que sería el teatro comunitario, hoy en Chile?

Yo creo que hay teatro comunitario, hoy día hay teatro comunitario en el cual tú incentivas primero a partir de un grupo, formando un grupo, crean sus propias obras de teatro a partir de su realidad.

Fíjate que las chicas de pedagogía, están haciendo una experiencia en Peñalolén y a partir de un grupo de dueñas de casas y están haciendo improvisaciones, y lo único que quieren hacer es subirse en el escenario y contar sus cosas.

¿Cuál es la mirada de la interpretación, en lo que ustedes hicieron?

Yo creo profundamente en eso, independientemente del lugar, la postura mía es que durante el proceso de construcción de personajes para la interpretación, para mí es muy importante encontrar un modelo que se ajuste a lo que quieres decir en la obra, y a partir de la observación y conocimiento de ese modelo, yo por lo menos voy construyendo lo que son los caracteres. Todo el mundo lo hace, es cosa de ver la tele y sus personajes populares.

ANEXO Nº 13

Otros Entrevistados (ENTEPOLA 2014)

Compañía mexicana participante del festival ENTEPOLA 2014:

Punto de fuga colectivo teatral y somos un asociación civil, trabajamos en México en la zona de centro básicamente en el estado de hidalgo, damos esta compañía desde hace alrededor de 7 o 8 años.

¿Qué entiendes tú por teatro comunitario?

Yo entiendo muy particularmente que el teatro comunitario tiene como objetivo acercar a la gente al teatro, gente que nunca ha tenido una experiencia o algún espectáculo escénico y en la cual tú te puedes acercarte con ellos, tienes que ir al lugar, tienes que viajar y que conozcan el teatro básicamente.

Esto es una actividad que nosotros hicimos como una asociación en México, pues hemos venido realizando también con el consejo de cultura en nuestro estado, entonces a veces tenemos que viajar unos cuantos kilómetros, entre 3 a 5 horas en comunidades donde nunca han tenido una experiencia y por eso es importante ya que vamos a trabajar con niños, pues que nunca han visto un espectáculo y quizás vaya a ser esa la única vez en su vida, pero los tratamos de acercar al teatro.

¿Cuál es tu mirada para fortalecer el teatro comunitario?

Creo que tendríamos que conocer un poco más el teatro e Chile, solamente te puedo decir que la gente es muy receptiva y pues tendríamos que darle a conocer como que más cosas, más tipos de espectáculos. Yo veo que muchos están enfocados políticamente, entonces la gente necesita entretenerse, divertirse, reír y quizás es lo que yo aportaría aquí.

¿Cuáles sería la práctica donde crees que tu trabajo se ve reflejado en el teatro comunitario?

Realmente tendríamos que ver lo que piensa la gente, hablar con ellos y ver que reacción tiene al crear un tipo de conciencia, siento que eso es lo principal que debemos hacer.

¿Y qué del teatro comunitario se refleja específicamente en la obra que ustedes presentaron acá en Chile?

Yo creo que la gente tiene como un panorama más sobre nuestra cultura, quizás un panorama más amplio y que puede reconocer quizás, pues algo sobre los mitos que nosotros tenemos en América y desde una manera muy general, por que la cultura en nuestro país es muy rica y esta es una obra que conjuga de varias culturas madre no de nuestra tierra.

¿Qué te llevas de haber vivido la experiencia del festival Entepola en Chile?

Mira, me llevo especialmente un ejemplo para seguir gestionando proyectos en mi país en mi comunidad y generar un tipo de encuentro en un par de años, no como el que existe en este momento. Ahora para mí lo es importante es seguir teniendo contacto con otras agrupaciones, con otros países como los son ustedes y que así en un momento nosotros podamos realizar algo.

Segundo entrevistado del grupo.

Para mí tiene qué ver con la comunidad, pues de entrada; es decir que el teatro que se hace es para un cierto lugar o un público específico, es decir puede ser que la gente que este en esa comunidad haga el teatro para ellos mismos como si fuera un ritual, como si fuera algo característico, puede ser alguna costumbre alguna festividad o bien que gente que este en esa comunidad invite a alguien más de otra comunidad a compartir y a entrelazar situaciones que viven en una comunidad y en la otra.

Aunque estén alejados ¿siempre hay problemas en común y posibles soluciones en común no? y eso es lo que sucede con el teatro comunitario desde el comienzo.

Actriz

¿Te puedo hacer una pregunta por qué solo entrevistan a los directores?

Lo que pasa es que se sigue viendo el teatro jerárquicamente, como un sistema piramidal donde lo más importante es el director y los actores están como abajo del director.

Cuando creo que es lo que ocurre con nuestro sistema político, económico, social y educativo, es que lo jerárquico ya no se puede sostener, ese sistema no piramidal, entonces de pronto yo veía Argentina y me parecía bien interesante porque justo es un colectivo, yo creo que si hay un director o alguien que representa no, pero no es una cosa de conectividad, donde no hay división por que los actores o al menos el tipo de teatro que yo pienso que tiene qué ver con comunas. Con cosas de acuerdo en común, con comunidades que estamos construyendo juntos y estamos señalando un dialogo de lo que nos interesa hablar a ti y a mí.

Por algo nos dedicamos al teatro, hay algo que nos interesa comunicar y generar, entonces de pronto ayer estábamos sentados en las canchas haciéndoles montajes y todas las preguntas fueron dirigidas a los directores, yo decía caramba pero si esto es teatro comunitario.

¿Cuál es la mirada que puede fortalecer el teatro comunitario?

Es que yo pienso que no se si hay un deber ser, pero la reflexión es importante, entonces es como reflexionamos en nuestro que hacer, ayer decían “¿si el teatro es una herramienta de transformación social?” y de pronto yo decía: es que no es solo una herramienta, si no un pretexto... digamos el teatro, estamos en un momento tan crítico donde la memoria esta tan frágil y el olvido tan poderoso, que nosotros como generamos o como hacemos distintos discursos, a partir de una reflexión en estos encuentros y es bien importante, porque yo por ejemplo veo a los chicos que de pronto están muy preocupados de hacer las cosas bien; y no es por lo que está pasando que les mueve, ¿qué les apasiona?, ¿porque lo están haciendo?.

Es decir que hace que tú y yo nos encontremos aquí, que hagamos ir a la comunidad con niños que nunca han visto teatro, que es su primer encuentro con teatro y ¿que algo va a pasar ahí no?, algo les puede cambiar la vida. Por ejemplo Álvaro, él trabaja en Cartagena es colombiano, es un bailarín tiene algo que se llama Cuerpo social, lo que hace al respecto es bien interesante, porque él dice: había tanta violencia y sobre todo en un barrio que se llama Nelson Mandela.

Lo que nosotros empezamos a hacer, es gestionar para tener un espacio y hacer un centro de trabajo comunitario, es decir invitamos a los niños a tomar clases de danza y arte, la idea era decir que su cuerpo era un templo sagrado, mi cuerpo es mi casa.

Entonces si mi cuerpo es mi casa, yo lo cuido, si cuido mi casa, cuido tu casa; entonces claro que esa escuela empieza a operar e hizo un cambio tremendo.

Entonces no solo lo hacen por “ah yo te ayudo”, sino que es una labor profesional, porque muchos niños que entraron ahí y que decidieron que eso querían hacer, tienen bailarines que están bailando a nivel internacional, porque ha sido una cosa de compromiso real.

Ayer también lo decía otro chico, con este grupo que se llama súbete a la tablas, pero es un festival; pero entonces decían resulta que no solo se volvió un trabajo lo de aahh voy hacer teatro para la comunidad, no, si no se volvieron psicólogos, antropólogos ósea el trabajo comunitario tomo una dimensión humana. El decir humano sobrepasa lo que yo pienso que es el teatro y donde yo lo coloco, se vuelve algo que es mucho más profundo, que es el trabajo conmigo y contigo para generar algo en otro lugar, que nos cambie la mirada.

Pero también la trascendencia que puede darle la misma comunidad, no nada más los que hacemos teatro, si no la gente misma; el cómo va reaccionando ante ello.

Por ejemplo aquí en Entepola, toda la comunidad de Pudahuel ya sabe lo que es Entepola y hay una respuesta fija constante que las mismas autoridades ya saben: “aah ya tengo que apoyar “ya es algo que no se va a modificar, entonces ya hay una conciencia social, pero la misma gente ya lo ha ido haciendo propio.

Entonces ya Entepola es parte de la gente “Entepola somos todos”, hay una inclusión de la gente y que el público se siente identificado.

Allá en Pachuca México, Saúl Hernández nos decía: “*la infraestructura supedita la infraestructura*”; es decir, si tú tienes una idea por muy buena que sea y no tienes todo lo demás para llevarlo a cabo no sirve aquí. En Pudahuel tienen el anfiteatro y tienen a la gente, con eso ya es más que suficiente, entonces ya hay una repercusión para todos nosotros; que podemos venir acá para que ustedes que pueden estar dentro de esta investigación y para los organizadores que pueden estar ganando o no ganando independiente de la plata, pero ganando. Ahora para la misma gente que se puede llevar un mensaje puede servirle o no, pero en definitiva todos salimos ganando, si eso se replicara a una de las comunas en cada una de las provincias, allá en cada uno de los estados y domicilios otra cosa seria, no hay espacio y entonces de ahí se genera el teatro

comunitario, lo que sucede es que aquí la comunidad decidió que quería eso y entonces todos están trabajando para ello.

¿Cuáles serían las prácticas donde se ve reflejado el trabajo comunitario (En su compañía)?

Es inevitable porque te cambia la vida, es decir te cambia todo. Yo fui a un festival que lleva apenas lleva 2 años y de pronto nosotros trabajamos con gente que estaban desahuciados, que no tienen casa que se quedaron sin casa y lo que hacíamos eran talleres abiertos, la idea era ponerse en el pellejo del otro y de pronto yo doy clases y cuando regreso del festival aquel ya no podía dar mi clase.

Igual la reflexión tenía que ser otra, yo trabajo con el cuerpo, entonces doy actuación y expresión corporal , entonces claro yo no podía hacer el mismo trabajo, yo tenía que ir en una reflexión sobre el cuerpo , sobre la piel sobre ponerlo en el lugar del otro y cambia el tipo de entrenamiento yo no les voy a dar “ ya vamos a entrenar”; si no la metodología se va transformando en este caso, después de este encuentro yo llego a la casa y bueno la reflexión será otra, porque tengo que transmitir la experiencia, porque es inevitable, estamos generando porque además construyendo ellos y yo .

El día que nosotros dimos la función, salimos y yo tenía muchas ganas de llorar estaba muy emocionada, porque es otra forma de acercarnos, de entendernos tú y yo, y nos cambió la vida.

El Público en Pudahuel al ser consultado por una obra te teatro, micrófono abierto:

(Luego de terminada una presentación teatral con un carácter de crítica social con respecto a la educación, el público del anfiteatro de Pudahuel se expresa de forma espontánea)

Primera Mujer.

Buenas noches , yo pienso que el gobierno que este de turno es el que debe hacerse cargo de la educación que nosotros necesitamos, una educación buena de calidad y gratuita, es mentira que todos los Chilenos puedan tener gratuidad, porque los ricos

pueden pagar, pero todos saben, que acá en Chile el 10% menos yo creo, que son los millonarios y que tienen el poder absoluto, para que haya una educación buena de calidad y gratuita el gobierno de turno es el que tiene que hacerse cargo de la educación y de la salud, porque esas dos van de la mano. Buenas Noches

Estudiante.

Bueno yo soy estudiante, y voy a decir algo chiquitito con respecto a lo que acaban de decir, bueno está aprobado que el gobierno no se hace cargo de la educación ni de la salud, si realmente queremos una educación gratuita y salud de calidad, nosotros el pueblo, tenemos que hacernos cargo, no el gobierno, Gracias.

Segunda Mujer.

Yo francamente, no creo que haya un gobierno que se vaya a hacer cargo de lo que el pueblo está pidiendo, pero sí creo que cada uno de nosotros se puede hacer cargo de lo que quiere hacer, yo creo que los seres humanos tienen una capacidad de enfocarnos y seguir un sueño básicamente, si tú quieres estudiar ARTE, MUSICA , TEATRO o cualquiera de esas carreras.

Dicen que la gente se muere de hambre, no necesariamente tiene que ser así, yo creo que cada uno puede hacer lo que quiere hacer, simplemente porque quiere, yo creo que basta simplemente con intentarlo, en el minuto en que tú te propones hacer algo, lo puedes hacer porque es una orden mental, Gracias.

Habla un hombre

Hola primero que todo decir que en nombre de todos nosotros, es un placer de verdad estar aquí, ahora con respecto a este tema y la educación, bueno más allá de que las marchas no puedan seguir directamente, si generan presión y gracias a las marchas del 2011, 2012, 2013 y otras del 2014 se ha tocado el tema y no está en duda, por lo que creo, que no tengamos las fuerzas como solo una persona.

Si todos los que estamos acá fuéramos a las marchas de este año, talvez no vamos a lograr cambios para nosotros mismos, hablo en mi caso, pero si para nuestros hijos y nuestros nietos y eso depende de nosotros mismos, entonces empezar a pensar más en conversar y escuchar más, muchas gracias.

Entrevista realizada a niñas que viven ENTEPOLA junto con sus familias.

Las niñas de Entepola.

Situación: (tres niñas, Sofía de 5 o 6 años, Zoe 2 o 3 años, ambas argentinas, y una Chilena de 5 o 6 años (hija de Enri Días) se acercan al ver nuestra conversación y piden ser entrevistadas después de un taller de teatro, quieren ser entrevistadas

Sofía (argentina) y su amiguita:

¿Cómo estuvo el taller de hoy? ¿Les gusto?

(Responden la dos al mismo tiempo) sí.

Sofía: Hicimos una actividad de por ejemplo, una niña hacia un tren y otro el sonido, también otros hacían u avión y otros el sonido, otros hacían un caballo y otros hacían el sonido, ¿Cuántos profesores tenían? 6 profesores. Sofía Ahora yo la quiero mucho a ella, (se abrazan). Muchas gracias.

ANEXO N°14

Documentación.

Lectura en pasantía 2013: The Age of Community (la Era de la Comunidad) 5 cambios fundamentales que definen nuestra época.

Capítulo 23. Entrevista con Sharon Rodning Bash (SRB). Entrevistador: Patricia Shifferd (PS)

SRB: Sí, creo que estamos en un momento de cambio fundamental...Escuché hablar recién a un futurista, quien habló elocuentemente de los cambios que ya hemos experimentado desde la era agraria a la era industrial, y ahora a la era de comunicaciones (tecnología informática).

Esto nos ha llevado radicalmente a un mundo más globalizado. Pero el resultado de esta globalización en proceso, es el aislamiento de las personas como también un gran deseo por la conexión social. El futurista pronostica que ahora estamos entrando en la Era de la Comunidad.

Este punto de vista plantea que estamos en el umbral de un cambio radical a un tipo de mundo en donde estaremos vinculados globalmente, y al mismo tiempo estaremos más organizados al nivel del grupo social pequeño.

De alguna manera, esta Era de Comunidad es muy diferente y también paralela al antiguo mundo agrario; de nuevo la gente se identifica con grupos pequeños. Mientras la competencia del mercado global se intensificó y también los temas del calentamiento global se manifiestan, con mayor frecuencia, buscamos considerar las fortalezas y soluciones de diseño a nivel local. Por ejemplo, observamos la gran cantidad de propuestas de desarrollo económico a nivel local, como el movimiento de “comprar desde lo local”.

PS: Entonces una estructura de dos niveles, global-local. ¿Cómo se integrarán estos dos niveles?

SRB: La lucha por la integración es, por supuesto, una pregunta enormemente desafiante – obviamente no tengo la respuesta. Sin embargo, observo los modelos emergentes que son más relevantes en términos de la economía de comercio justo,

incluyendo la distribución justa de bienes y servicios. En muchos aspectos, los 4 principios para un futuro sustentable definidos por las Naciones Unidas apuntan a esta integración global-local:

1. Sustentabilidad ambiental
2. Competitividad económica para todos (implicando los mercados locales)
3. Inclusividad social (justicia social)
4. Culturalmente activo

Mi manera de decidir sobre mi existencia diaria no es al nivel del estado/nación, más bien al nivel local informado por lo global. Ambos local y global, abrazando valores de comercio justo y “buen vecino”.

En términos políticos, hay cada año más desencuentros con la estructura política binominal. Ahí los que dicen que nuestro sistema bipartito es rígido y anticuado; y que sólo es cuestión de tiempo, hasta nuestro sistema político sufre un cambio radical hacia un sistema que responde mejor a nuestra sociedad pluralista.

PS: ¿Cuáles son los eventos que están causando este cambio? ¿Cuáles son las fuentes específicas de este cambio?

SRB: Primero, tenemos la ola más grande de inmigración que hemos visto en los últimos 100 años. Mientras existe esta ola, los que piensan de forma conservadora se están aislando en una caverna donde sólo se asocian y se comunican con los que comparten sus creencias (ambos izquierda y derecha). Sin embargo, para la población más progresista, abierta a las diferencias, esto ha sido una fuente grande y fundamental de cambio de cosmovisión, simplemente porque “se ha revuelto la olla”.

Esto, y a raíz del internet, de repente puedo encontrar información de donde sea y en cualquier idioma que me interesa.

PS: ¿Estás diciendo entonces que el cambio proviene en primera instancia desde la mezcla de poblaciones y la habilidad tecnológica para comunicar cruzando las barreras?

SRB: Sí, estos son dos factores. Hay un tercero que puede ser relacionado con estos: los jóvenes han crecido en un mundo muy diferente. Por lo tanto, las premisas que

utilizo para definir cómo operan las cosas, no solamente ellos las cuestionan, pero estas ideas ni están dentro de sus pensamientos.

PS: ¿Por ejemplo?

SRB: Leí un libro recientemente llamado “Cuando las generaciones se chocan”, lo cual identifica 4 generaciones que son actualmente, por primera vez en la historia, trabajando juntos en el lugar de trabajo:

- los tradicionalistas: definidos por la depresión económica y las guerras mundiales. Los tradicionalistas se quedan en un trabajo, en un estilo de vida, para toda su vida.
- Los “boomers”, los que vivieron los revueltos sociales de los 70, apasionado por el cambio social y los temas sociales
- La generación X. Definidos por la independencia y la televisión/video. La generación del “yo”
- Los mileniales: definidos por las violencias globales y la inseguridad. De alguna manera se identifican con los “boomers”, pero no se identifican con el nacionalismo ni tampoco localismo tradicional ni familiar.

Lo que más me intrigó fue la descripción de la generación milennial, que organiza a nivel local y virtual, pero no al nivel estado/nación. Sus vidas siguen sus intereses, sin fronteras nacionales, pero sus vidas son interconectadas. Ponen un gran valor sobre un lugar local auto-identificado.

Por lo tanto hay 5 grandes desplazamientos que definen los cambios “épicos” de nuestro tiempo son:

1. Cambio climático y el impacto radical sobre el concepto de “vivir sin límites”
2. Urbanización y las inmigraciones masivas de personas y el impacto radical sobre nuestro concepto de construcción de comunidad
3. Diferencias generacionales con 4 generaciones en el lugar de trabajo, y el impacto radical sobre nuestros conceptos de cómo se realiza el trabajo

4. Tecnología digital y el impacto radical de la era de información sobre como accedemos a la información y la economía global

5. Inestabilidad política y el impacto radical de las políticas y sistemas gastados sobre nuestra habilidad de construir la sociedad civil del futuro

PS: Y ¿cuál es el rol de las artes en esta sociedad nueva?

SRB: Las artes, primero que nada, nos dan la posibilidad de contactar algo que es fundamental al ser humano: la necesidad de expresarnos emocionalmente. Segundo, los artes nos dan las herramientas y maneras para experimentar y redefinir “conexión” o “enraizamiento”.

Por lo tanto, la economía creativa (cuanto las artes pueden generar en la economía) no es tan importante. Lo que es importante es lo que puede hacer intrínsecamente las artes, en términos de apoyar esta humanidad confundida a reconectarse con sí misma espiritualmente y reconectarse con la tierra y el sentido de lugar.

Anexo Ponencias

ANEXO N°15

Popul teatro ENTEPOLA 2013

Jorge bozo

La intención de popular teatro es tener experiencias diversas, entre las experiencias en acción y también las experiencias reflexivas, pensadas desde la academia básicamente de la sistematización, que nos interesa también, porque para estimular esto en que nosotros somos hacedores, estimular esa reflexión para poder transmitir experiencias a mayor cantidad de personas, entonces esta en esta vena que invitamos a Jorge bozo a estar acá con nosotros, él se puede introducir mejor que yo.

Jorge Bozo: Me siento muy contento de estar acá, puesto que yo inicialmente mi oficio también es actor, dieciocho años de actuación. Estuve en el número sexto y séptimo Entepola, organizándolo, me acuerdo en la zona sur, en La Granja. Pertencí también a la carreta en algún momento, y mi experiencia como actor me llevo a conocer otras latitudes, otras experiencias, en casi todo Latinoamérica. Lo que a su vez me llevo a reflexionar, en términos personales, con respecto de la importancia que es indagar en el ámbito de la cultura y particularmente en el teatro, cuestión que en Chile existe muy poco, y cuando me refiero a investigación, me refiero a un proceso de reunir datos e información respecto de los procesos que viven grupos y personas en la dimensión teatral, en la dimensión artístico comunitaria, en la dimensión entre el arte y lo social.

Una de las preguntas que me hice una vez finalizado los noventa, fue si era continuar digamos desarrollando el trabajo estético teatral, o aportar a su vez en el ámbito de la investigación, por lo tanto me dedique a estudiar un nuevo oficio en la sociología, y hoy en día aparte tengo un grado de magíster de sociología, y me eh dedicado desde la academia,

También desde la docencia en terreno, en la práctica, al mirar esos procesos, está casi concluyendo una investigación que recorre la trayectoria entre la dictadura, y la democracia, de los grupos más emblemáticos de lo que se denomina teatro popular en Chile, en donde se desarrolla una serie de entrevistas, entre otros, grupos como la Carreta,

a Pazmi, gente que tiene una trayectoria bastante extendida, para saber cuáles han sido sus formas de gestionarse, sus ámbitos audiológicos, el ámbito de la persona humana dentro de un grupo, y un poco de esas dimensiones, que hasta ahora no han sido afloradas, para su conocimiento, no sé en otros países, pero en Chile por lo general, la investigación en el teatro al menos en general, apunta el ámbito más creativo, al ámbito del impacto, de la taquilla, de ciertos procesos o de ciertas obras, o bien, se enfoca en tres o cuatro grupos, que han sido muy exitosos, pero que tampoco se profundiza mucho en estos otros ámbitos,

“Resistencia” porque para muchos de ellos, la resistencia está enfocada fundamentalmente al ámbito de lo estético, que es un ámbito importante, pero hay otro, que están importante como eso, que *es el ámbito de la resistencia del teatro como un elemento de articulación, y transformación social.*

Entonces, esa investigación esta acortas de ser producida y en ese ámbito en esa exposición, que hoy día voy a mostrarles, tiene que ver un poco con el marco teórico, que se levanta para esta tesis, y en alguna medida abarca no solo el ámbito del teatro sí que también al ámbito de las artes y la cultura en general por lo tanto me voy a enfocar en el área de la cultura popular.

La cultura popular, que está en boca de todos, está en el área de la academia fundamentalmente, pero en el discurso cotidiano de los que hacemos arte, de los que hacemos música, teatro, plástica. Y un poco nos vamos a detener, son preguntas que yo me hago, son preguntas, porque es necesario ir reflexionando sobre la práctica en la educación.

Bueno un primer ejercicio que yo propongo es. Que es lo que conocemos como teatro popular, que es lo que se dice, que es lo que conoce la gente sobre lo popular, que es lo que se habla de lo popular.

Bueno, el concepto de lo popular una de mis hipótesis, una de mis apuestas, es que lo popular está bastante masificado a todo nivel, pero que no es un concepto, que sea un referente al modo de los años sesenta, cincuenta, setenta que fue una cuestión clave para la transformación de los países latinoamericanos, fundamentalmente dentro de las artes y del trabajo social.

Tenemos educación popular, tenemos el teatro social, tenemos la teología de la liberación. Pero si uno hace un recorrido así muy rápido como aparece acá. Lo popular aparece como transversalmente a todo.

Decía que una de las hipótesis es como el modelo hegemónico, el poder instalado a nivel cultural y económico, fundamentalmente en otros países, ha agotado este concepto, entre otros tanto lo ha instalado fundamentalmente en el ámbito del mercado. Insisto, una de la hipótesis es, como nos hacemos cargo, también a nivel conceptual, de retomar ciertos conceptos que están en nuestro cotidiano lenguaje para robárselo nuevamente al mercado, ya no solo, se trata, creo yo, de hablar de lo comunitario, de lo popular, de lo revolucionario, de la resistencia porque sí.

Un ámbito que habla de eso efectivamente es la producción estética, pero otro tiene que ver un poco también, con como en el ámbito comunitario, con las organizaciones sociales, con las personas, ampliamos un poquito ese concepto y lo llevamos a la práctica de diversas maneras, un segundo ejercicio entonces es retomar que es esto, de lo popular.

Vámonos a la tecnología, al internet, vámonos a lo que aparece en la gran biblioteca del mundo actual, ahí aparecen algunos términos que uno los puede ubicar muy rápido, la real academia de la lengua española por ejemplo, establece como pueblo, que significa pueblo, porque aparentemente lo popular proviene del pueblo, por lo tanto la pregunta es que si es pueblo o no?.

En la cumbre de los pueblos hace poquito, instalada se habla de la cumbre de los pueblos, pero estamos instalados en una dimensión desde hace doscientos y algo más de años atrás, donde nuestro países se establecen como estados nacionales, y los pueblos indígenas, originarios, tradicionales, como que empiezan a sumergirse a propósito de la modernidad esta modernidad, que aparece juntos a estos estados tradicionales y que junto con sumergir va aplacando va enterrando, en el ámbito de la educación, en el ámbito de la cultura.

Cuestión que siguen en una dimensión permanentemente dinámica, pero que no así como alguien mencionaba recién la revolución es una palabra peligrosa, pueblo también es una palabra peligrosa, cuando se dice en una instancia con un enfoque determinado, pero por otro lado pueblo aparece como para todo. Entonces estamos en la cumbre de los pueblos y estamos en la celas es decir dos dimensiones hoy en día, que

coincidentalmente ocurrieron en Chile, donde los pueblos en el discurso se dicen para algunas cosas y para otras no.

Hay una serie de conceptos revisándolos respecto del concepto de pueblos tanto como de lo popular que están hoy día en constante revisión. Debo clarificar que lo que estoy hablando es una discusión que fundamentalmente se da en el lado académico, pero incluido en la academia, este es no hablemos estas cosas, estas son cosas superadas.

Bueno, a mí me suena mucho el tema de las sospechas, por alguna cosa sucede que el pueblo, lo popular, está diciendo, no lo toquemos, ya está superado, o ya paso a la historia. Entonces, si en la academia, en el área de la política se instala el concepto, y por tanto la práctica también, de lo popular, en un lugar, veamos qué es lo que se dice, en el sentido común de todos nosotros.

Todo aquello aparece como relacionado al pueblo, que precede a las clases sociales más bajas de una sociedad determinada, que da cuenta de aquellos menos dotados, tanto en lo cultural, como en lo económico, desde una perspectiva más subjetiva, desde las personas más populares, que son más queridos, más reconocidos, un objeto que se desea obtener no etc. En definitiva para cerrar esta primera parte, aparece como concepto celestico, incluso desde constitucionalizado y todo lo que aparece hay añejos, viejos, marginados, pero también sustantivos, y actualizados.

Preguntas, entonces, ¿qué estamos entendiendo respecto a toda esta confusión electica respecto de lo popular? y quiero a hacer un paréntesis, esto no solo apunta al concepto de lo popular, sino que también apunta al concepto de cultura, y también a lo comunitario, la relación entre lo que se ve, entre lo que se hace, y entre lo que se piensa respecto a ciertas cuestiones, respecto a lo popular, fue bastante coherente.

Hoy día, no aparece tan así lo comunitario, a propósito de este encuentro también, es a si la comunidad Europea, es una cosa en la comunidad, las comunidades indígenas son comunidad. En la ciudad las comunidades marginales o estos barrios nuevos que se instalan o los propios edificios son comunidad.

Pero entonces que es la comunidad que es lo comunitario. Esas preguntas entonces siento que hay que hacérselas, un poco, no solo para enfocar el trabajo que nosotros hacemos, si no también entender cómo, y este el punto clave para mi gusto, como a partir de ese entendimiento, sobre que va acompañado de una práctica permanente, de

un activismo permanente, de una idealización del grupo anterior realizada, va acompañado también de una apuesta de poder y una apuesta de poder, de lo que estoy hablando es una cuestión política.

Nosotros hacemos teatro, a lo mejor por varias razones, muchas de ellas tienen que ver con lo que les gusta del teatro, otra, porque tengo relaciones cercanas con unos y otros que tienen la misma idea de necesitar espacios para crear, cuestión que en la escuela está completamente cercenada, donde están los espacios creativos, si no en el arte.

Ya, pero el arte también es muy amplio, existe un arte elíptico, una hegemonía del arte y existe, por otro lado, estos espacios para generar arte, pero para qué es la pregunta, para desvelar nuestros propios impulsos creativos, nuestras necesidades, nuestras necesidades de dejar una huella, nuestras necesidad de sentirnos bien, nuestra necesidad de socializar con la gente, de acompañar procesos sociales, que no necesariamente a través del teatro, para formar actores, niños actores, artistas para qué.

El para qué es la pregunta, parecen muy obvias estas preguntas. Yo lo veo y siento, que está diciendo este tipo, si eso ya lo sabemos lo hago todos los días ya lo tengo clarísimo.

Siento que la pregunta debe ser permanente tanto para en el ámbito de la creación, para el ámbito social y como para el ámbito de la transformación, lo que digo yo no es mío, viene de una práctica de hace cincuenta años atrás de Latinoamérica y creo yo que en estos momentos no se están haciendo esas preguntas, hay un fuerte activismo, y creo que hay espacios como este.

Yo lo veo un poco desde afuera hoy en día, pero son espacios de transformación muy potentes, este que en particular es Entepola. Pero si uno busca otros puntos de transformación, otros puntos de fuga, aquí en Chile son bastante pocos, por que los encuentras en teatro, por ejemplo teatro a mil todos conocen el teatro a mil, es el gran festival a modo de maní sales, pero que se ha instalado como una industria cultural, donde la gente va a ver teatro gratis una vez al año, pero es un actor el que mira, es un actor pasivo se va y se sienta y mira disfruta y se recrea.

La gran distinción con el teatro que se hace permanentemente con jóvenes, niños en el ámbito comunitario es de transformación necesariamente. Entonces esa distinción

entre lo popular y lo hegemónico es muy importante tenerla clara en los momentos de enfrentar.

Por ejemplo una nueva producción artística, un dialogo con el municipio, un dialogo con los fondos de cultura, un dialogo con la red de dispaes, un dialogo con otros profesionales del teatro pero que no han asumido o no han querido trabajar a lo mejor en este ámbito.

Entonces las preguntas dejan una primera hipótesis, hay una especial de lo reflexivo de lo popular desde el sujeto a la academia y lo popular lo vamos a instalar desde lo que hacemos nosotros. Es decir lo popular dejémoslo un poco de lado, yo estoy haciendo lo que quiero me cuesta sobrevivir obviamente, pero como avanzamos en una reflexión más profunda, y por otro lado hay una generalización de conceptos un poco de lo que mostrábamos antes es lo que hay en general.

Una serie de autores aquí vamos a entrar un poco más a la cosa más densa, pero que es lo que se ha mencionado en los años ochenta del teatro popular eso no es nuevo, pero la gracia que tiene es que está en constante dinámica, en una dimensión intelectual que muchas veces no se trasversaliza en la conversación en la academia.

Por ejemplo: si uno revisa las mallas de teatro, yo no sé qué pasa en los otros países pero las mallas de teatro de las escuelas que son cerca de cuarenta y dos escuelas de teatro en Chile, el tema de lo popular es visibilizado, el teatro popular y el teatro comunitario volvemos a la pregunta. Y porque sin embargo hoy en día Andrés Pérez es un icono aquí en Chile que instala una forma de hacer teatro y que aparece como el puente entre lo popular y entre lo elíptico, apropósito de que recoge unos contenidos de Roberto Parra de Valparaíso, historias populares, historias de ese bajo pueblo siguiendo a Gabriel Salazar, pero hoy en día toman como tomaron en su momento a Muza y la engeomenia lo succiona y lo instala en la cultura.

Hoy día hay un día del teatro apropósito de Andrés Pérez, entonces como el poder en definitiva instala o se roba a la cultura popular sobrevive a partir de ella.

A pasado con los clásicos en la música clásica en Europa, ha pasado mucho en Latinoamérica con los grandes pensadores. Pero vuelvo a la pregunta, porque en la mallas curriculares en la escuelas de teatro estos temas no se conversan, porque se espera

algo de un actor y de una actriz se espera que llegue a cierto lugar, para que hablar del mercado hay que abrir escuelas y que paguen nomas.

Bueno un autor importante que habla de la cultura popular es Bastin, voy a ir muy rápido con esto, pero él lo que en definitiva plantea es sobre las manifestaciones populares relacionadas con la manifestación en el arte, con tan directo vínculo con la lucha de clases, aquí no hay que hacerse los lesos en cuanto al lugar en el que estamos.

Ustedes han tomado una opción de teatro, de práctica del arte, y desarrollo con lo social, y lo comunitario, que no está desprendida de lo político. Esto se dijo hace veinte años y sigue funcionando así, eso es lo que dice Bastin, otros manifiestan que la cultura popular se establece como una no cultura caracterizada, esto por su ausencia de rasgos propios, es decir aquí entre los académicos filósofos sociólogos Enólogos.

También hay ciertas tradiciones, pero la cultura popular en definitiva lo que mencionan ellos referida fundamentalmente respecto del gusto de lo dominante, porque unos de los más grandes antropólogos, plantea que la cultura popular es una dimensión polarizada en los campos sociales académicos, donde cada cual se quiere adueñar del concepto.

En el campo académico, en el campo de la literatura desarto que es uno de los principales actores de la audiencia cultural, hicimos muchos seguimientos a proyectos históricos en la Francia de mil ochocientos sesenta, a mediados de los novecientos habla un poco también de cómo opera la cultura popular a propósito de tácticas y estrategias, practicas populares como instrumentos de resistencia.

Entonces uno aquí se puede fijar con que autor comparte más, con que autor comparte menos. Lo que estoy instalando yo, son la discusiones que hasta ahora, se han realizado en cuanto al tema y uno un poco más moderno García Canclini instala el concepto de hibridación, parece que esto es el relato de la cultura, está un poco añejo, ahora todo es transversal, todo se junta, todo puede ser, y entramos al campo de la relatividad, no es ni negro, ni blanco, entonces se instala este concepto de Hibridación, la reflexión.

De la reflexión que hace García Canclini, no solamente para el área del arte si no el área social antropológica. Si ya al menos en una perspectiva en Chile y otras grandes metrópolis en Latinoamérica la gente se va agrupando. En las ciudades por lo tanto, esta imagen de lo tradicional, incluso de las culturas indígenas empieza a desaparecer en la

cultura urbana, se come la cultura, entonces que pasa con ese sujeto que llega del campo a la ciudad y tiene familia y se muere en la ciudad ¿? Pero tuvo que colocar a su hijo en una escuela nacionalista, desde el estado nacional con un currículum propio.

Que paso con ese niño, empezó a vivir como se vive en la modernidad y es muy difícil mantener de esa cultura un ejemplo en Chile.

En Chile un 83% vive en la ciudad, pero donde uno ve el movimiento mapuche no lo ve en la ciudad y ahí está la gran mayoría de los mapuches, cosa rara la ebridiación también aparece un adecuamiento o un acomodo que se resiste todavía, pero que así se da.

Jesús Martín Barbero que reitera que hay una cultura genómica y una cultura popular en evidente tensión, efectivamente, nosotros no estamos en el gran, no estamos en el Diego Portales, no estamos en Matucana cien, que son los grandes centros de la cultura en Santiago. Estamos acá por opción, pero esa no es una opción artística, es una opción política. Entendía la política como insisto, en la necesidad de transformar a través del teatro.

Que es entonces como resumen la teoría de la cultura popular?.

Son dos categorías implementaría y opuestas que descansan en una cultura de elite hegemónica y una cultura popular del pueblo.

¿De qué pueblo? Volvemos a hacer las preguntas, podemos tomar una serie de antecedentes históricos, desde una escuela de Frankfurt que se llamó en Alemania, que instala lo que es el neo marxismo y que sigue los caminos de Marx, desde la perspectiva del arte y de donde se empieza a instalar en un momento la distinción entre un arte idealista, y un arte marxista.

Una vez que el artista se sienta, llega la música y crea, en la poesía y en la literatura todo eso se mantiene muy fuerte todavía, y otra que es la perspectiva más marxista que el arte es una propiedad de sujeto a nivel colectivo; es decir yo genero creatividad y arte a partir de mi influencia histórica y en mi relación con otros.

Uno podría decir, pero si eso es tan obvio, bueno hay pensadores que no lo hacen no lo piensan así, y hay toda una literatura y teoría que está en esta tensión entre lo que piensa la gente del teatro municipal financiado 90% en la empresa privada.

Lo que hay se ve, yo no desmerezco la música ni el arte clásico. Pero por alguna razón el arte clásico, no ha sido mostrado, no ha sido entregado a las comunidades más desfavorecidas se queda ahí, y si nosotros vamos con nuestra muestra a un teatro municipal como nos ven.

No entramos ni siquiera a la puerta, eso es la tensión, pero aquí hay una división política. Una discusión de como el teatro comunitario definitivamente es una herramienta política de transformación, no solamente creativa, son estas dos cuestiones que van acompañadas.

Bueno, vamos a darle apertura más bien a la conversación, entre un poco de las conclusiones que se han ido sacando, respecto a esta discusión teórica reflexiva a propósito de la práctica, porque la investigación no se mete en una oficina, si no, que la verdadera investigación se va y se mete en el fenómeno social, algunas conclusiones que podríamos definir son, efectivamente existe la crisis de la terminología del concepto popular.

Una segunda cuestión es el lugar que ocupa hoy día lo popular, en tanta diferencia territorial simbólica, porque no es lo mismo lo popular, insisto como veíamos la primera diapositiva, Ricky Martin es súper popular y yo estoy seguro que aquí dos o tres de ustedes también son súper populares para el grupo si lo reconocen.

La crisis de lo popular es un problema de representación dentro de las sociedades neoliberales, la sociedad neoliberal no, ayer aquí hay un partido de extrema derecha la unión democrática independiente la UDI, que se llama unión democrática independiente o también el partido popular y lo hacen muy bien, y entran a los ámbitos comunitarios muy bien, pero con un enfoque ,con un enfoque asistencialista ,un enfoque que dice: nosotros le vamos a traer todo no se preocupe usted, quédese en su casa y vamos con los bonos del gobierno.

Pero de participación, o de vinculación directa, de resolución directa, de la solución directa de los problemas, desde la propia gente.... nada, lo popular es mirado de diversas dimensiones, y finalmente lo popular se caracteriza fundamentalmente hoy en día, he traído un discurso al nivel del mercado y aquí el ámbito del arte pasa a nivel internacional.

De igual forma nosotros tenemos el primer lugar después de Brasil, creo o después de argentina, no sé cómo estamos, de que este es el país que mejor recibe a los artistas,

es decir hay una serie todos los meses de conciertos de música, de teatro, pero donde el acceso a la mayoría de la gente no es posible, por el tema del costo.

Traer a la Shakira o a Madonna era un sueño, que había pasado varias veces por Brasil. Ya ustedes nos ganan en eso. Pero eso es la industria cultural y detrás de los conceptos de industria cultural, hay un concepto de utilidad, de ganancia. El teatro a mil es lo mismo, yo no sé si los grupos de teatro que participan en el teatro a mil hoy día, se preguntan, se cuestionan, si se podría tener un espacio de intercambio entre ellos.

No pasa na, yo doy, doy mi obra y chao, por lo tanto al interior de oficio también hay preguntas que hacerse, no. Bueno, toda esta reflexión tiene que generar algunas respuestas, aunque sean hipotéticas, buscar nuevamente desde la orilla de la periferia, la marginalidad estos son conceptos un poco, bastantes sociológicos pero de donde se genera un poco la discusión de latino américa unida en relación a estos poderes empresariales, imperialistas que digamos que han intercedido en los últimos sesenta, setenta años y más, en nuestros pueblos, en nuestros países.

Entonces hay surge como desde la periferia se va hacia adentro y no una centralidad que define para la periferia, a eso me refiero esta primera reflexión.

Tensionar nuevamente denominaciones emergentes adecuadas al modelo, tensionar porque estos conceptos empiezan a reemplazar al concepto de pueblo, ciudadanía, sociedad civil, que es eso.

Es pueblo tercer sector y una serie de teorías empiezan a surgir. Revelar la dimensión pública de la cultura ya lo hemos venido dando, analizar lo popular desde los fenómenos emergentes, bueno yo viví durante casi mis dieciocho años de vida, la misma forma que hoy día se mantiene en relación a la subsistencia de los grupos, cuando yo creo que a todos nos ha pasado te preguntan ¿qué haces? Teatro, ya, pero en que trabajas.

Típico ¿no? Bien, entonces surge el concepto de auto gestión. Una buena pregunta si al compañero ¿cómo se financia el teatro? El teatro no, solo el teatro comunitario, el teatro social es mucho más complejo, Pero yo me hago otra pregunta antes ¿cuál es el tiempo? ¿cuál es el lugar que le damos al teatro?.

Es difícil, es difícil. pero hay experiencias de auto gestión, yo creo que las redes que se generan en este tipo de encuentros permiten generar, abrir cosas, para decir mira sabes que nosotros hemos hecho esto, esta es nuestra experiencia, a mira que bueno , nosotros vamos a probar como se hace no? para no depender de la concepción de proyecto, por ejemplo que la enfermedad del proyecto que existe al menos en Chile creo yo, que en otros países también.

Que tienes que estar pensando en el proyecto. Yo le comentaba a Penélope que una interesante experiencia es la política cultural en Brasil, que son los puntos de cultura. yo no sé si todos manejan lo que pasa en otros países respecto de la política de la cultura y como se puede empezar a generar un nuevo reaprendizaje , re significación de eso y yo no estoy hablando del concejo, estoy hablando del municipio.

Lo que tenemos aquí al lado, después avancemos hacia allá, pero estos espacios son precisamente para eso, no. bueno y no perder la perspectiva , estamos en un mundo , en el que estamos ,no nos podemos abstraer de aquellos, pero tenemos que asumir poder y generar las herramientas con respecto a eso.

Alguien decía: tenemos que ver la cuestión desde adentro, transformarla y no irnos para la casa alineados o vamos hacer los casting, vamos a hacer y ya perdimos , y se perdió, no nos perdimos, nosotros nos perdemos respecto a nuestro potencial subjetivo y político.

De poder hacer lo que ustedes hacen . eso en el ámbito de las pistas teóricas , respecto a las practicas , buenos una serie de posibilidades , disminuir la ambivalencia académica centrada por una investigación aplicada socio praxis, es decir eso apunta a lo mejor a aquellos socios que nosotros tenemos que sistematizan nuestras prácticas, como nosotros nos enredamos además con estudiantes antropología y sociología; que vayan acompañando los procesos y que nos ayuden a mejorar estos procesos.

En el área de ustedes, también estas sociedades de red en el ámbito social , el ámbito de la práctica, en el ámbito del cine, otros teatros, que se yo , como nos vamos juntando para en definitiva ir haciendo un trabajo un poco más pensado, no tan improvisado, incluida la sobrevivencia, yo no estoy perdiendo de vista eso , hay una urgencia de sobrevivencia.

También creo que hay una falencia en la sistematización de nuestras prácticas. La lógica de la acción y el cambio social a través de la cultura de la expresión como sentido de la acción, es decir retomar esta lógica de la acción del atavismo no.

Influir en la política pública a nivel local, ya estamos influenciados, hoy le preguntaba a la menor ¿Cómo anduvieron de público? ya el público no es un tema, llega. Este espacio, bien intercambio, aprendizaje, formación ¿pero nos basta? , si es que en nuestro lente esta la transformación no.

Bueno las cuestiones prácticas son como nosotros, invitamos a gente hacer prácticas profesionales o nosotros mismos o quienes conocemos, en nuestros propios espacios territoriales.

Cuando va uno a la universidad antes de titularse por lo general tiene que buscar una práctica ¿no? Y esa práctica al menos acá en Chile donde aparezca yo la hago, por qué tengo que titularme, entonces como hacer que esa práctica sea en mi propio territorio, que yo conozco , que yo se los problemas que hay ahí y que a través del arte podríamos desarrollar eso ¿no?.

Bueno lo que hablábamos de las mallas curriculares y un poco lo que mencionaba al principio como rescatar y resituar el concepto de lo popular, no solamente si para eso no hay que leer, es incluso, es mirar la televisión y ver cuántas veces se repitan ciertos temas y eso desde una perspectiva crítica llevarlo también a lo mejor en el teatro foro , en la asamblea, después de la obra de teatro, etc. .

En definitiva yo también me hago la vieja pregunta ¿Cómo combina, conversa y se relaciona la metáfora desde la perspectiva del arte , con el concepto desde la perspectiva más reflexiva teórica, esas dos cuestiones tienen que empezar a conversar; pero para no ser tan denso ,el tema lo vamos a terminar con un video cortito que dice relación con esta tensión, esta cooptación que hace la cultura genómica de la cultura popular, en una versión bastante interesante si usted lo quiere, aquí va . Supongo que conocen a Capusoto ¿no? .esas dos cuestiones tienen que empezar a conversarse.

-Bueno lo que propone Jorge, encuentro muy importante sobre la reflexión de lo que es el teatro comunitario que siempre surge como pregunta, y las miles de maneras de hablar de esto en diferentes lugares del mundo, teatros diferentes, teatro de acción, teatro popular, teatro social, pero volvemos a lo esencial, que es lo que me interesa del activismo

político por medio del arte la transformación. (Entonces abro preguntas, alguien que quiera. Nómbrense)

Mi nombre es Sebastián soy del colectivo sustento:

-Me surgen varias dudas cuando te escucho, por sobre todo la relación con el individuo, es decir tú hablas como de esta cultura popular y de la cultura de consumo, y que de la cultura de consumo robas cosas de la cultura popular, y que pareciera que estuviéramos en una época que todo es relativo en relación a esto, pero se me desdibuja cuando entiendo la cultura como un devenir de una persona de un ser social.

Es decir que la cultura no es una cosa que este fuera de la población, es decir la cultura popular existe porque la gente la hace existir, y a veces es una misma persona que se maneja entre varios espacios, es decir mucha gente que puede venir a Entepola, también va a Santiago a mil, es parte de ambas culturas.

Entonces cuando se saca el individuo parece como casi una víctima de la cultura de consumo, es decir la cultura de consumo que te hace resignificar este concepto como popular, el consumo ha hecho todo esto.

Entonces mi pregunta es cómo aparece para ti el individuo, y el rol de individuo como parte de esta cultura, no como la cultura que pareciera reprimir al individuo diciéndole esto o sacándole o robándole su cultura popular.

Y una segunda pregunta que tiene que ver como un tercer espacio que vendría a ser cuando una cultura que vendría ser como una contra-cultura independiente de ahora, por ejemplo porque a mí se me hace muy cercano, que separar directamente con confrontación a una u otra cultura, es decir que hay ciertas cosas que tú me nombraras al final como los preuniversitarios populares de las casas ocupas, que son una cultura popular pero que está en directa vanguardia en contra de la cultura de consumo, es decir de bienes de la cultura de consumo, por sobre todo los preuniversitarios populares que también al parecer son como de consumo popular, porque tienen el mismo objetivo que un preuniversitario normal, es decir llegar a la universidad para convertirse en que, esa es mi pregunta, dónde está el individuo en tu reflexión.

- El individuo no está, es el objeto el que está. Desde otra perspectiva tú me preguntas donde está el sujeto. La subjetividad en la cultura, en la historia, en la identidad no está, no está porque lo que hay, y está en el consumidor.

Nosotros tenemos que pagar hasta para morirnos, o sea lo que transversaliza hoy día las relaciones sociales, por ponerles un ejemplo mucho más directo, no quiero generalizar pero si quiero hablar desde una perspectiva más sociológica.

Efectivamente hay muchos lugares en Santiago y en las grandes ciudades de Latinoamérica en donde una persona no conoce a su vecino durante toda la vida y no sabe quién es, porque le tiene desconfianza. Esa desconfianza es producto de algo construido por un modelo cultural y económico que te dice todos los días lo que tienes que hacer, lo que tienes que mirar, lo que tienes que consumir.

Yo decía en alguna medida, que el tema es difícil pero un punto de fuga es precisamente lo que sucede acá, porque aquí se releva el sujeto, aquí es donde el sujeto aparece en su relación más esencial, que es el otro es igual que yo, la desconfianza acá se entierra, porque hay prácticas que apuntan no a la subjetividad si no a lo social a lo colectivo que es la esencia del sujeto, lo social es lo que influye al sujeto, si no me voy a vivir a un árbol en el cerro.

El problema está en que el sujeto no está hoy día, si no que esta el objeto, que es el foco del mercado, desde la escuela no es solo que vaya a comprar algo desde la escuela, lo que te enseñan en la escuela es eso, es una historia, es una matemática que no requiere creatividad, es un lenguaje que ya está instalado, es una ciencia natural que poco espacio le da a la creatividad, para que hablar del arte, entonces.

Ahi te arman un sujeto objeto, que está preparado para instalarse socialmente para consumir y para trabajar durante toda la vida, para pagar la salud, la educación, para pagar, entonces el sujeto donde está, el sujeto entendido como aquella persona, aquel ente cultural y social que puede transformar su propia realidad y ser en definitiva protagonista de su historia, decía alguien.

Hoy día ustedes son protagonistas de la historia cultural de este sector hace rato y cada uno de los que vienen de sus propios barrios, entonces si pasamos de una perspectiva ideológica, es que el sujeto hoy día es inconsciente, está alineado

profundamente porque está metido en la tele; eso es lo que no generalizo, pero cuando uno se enfrenta a una sociedad es lo que ve.

El cabro chico que se te mete en la tele entre los cinco y los dieciocho años de que te habla, de que te está hablando, y eso es muy importante para ustedes desde el ámbito creativo, yo creo que muchos de ustedes tienen trabajo de ese tipo.

Nosotros los teatreros. tenemos que representar un poco esa realidad, si algunos me dicen que en sus obras aparece el sujeto consiente, bien, pero en general las obras apuntan a la crítica, eso es lo que está sucediendo hoy en día.

Ustedes reflejan claramente eso, y respecto de lo segundo tiene que ver con esto. "Los territorios ganados" culturalmente, políticamente, e ideológicamente, socialmente, son aquello que efectivamente están haciendo historia, no son muchos.

Yo hice el recorrido en la dictadura respecto a los teatros que habían, trabajé en las comunas de La Victoria, La Pincoya, San Ramón y La Bandera, y habían contextos sociales donde aparecía como mejor situado el teatro para instalarse y ahí revolverla, y generar otras cosas.

Pero hoy día tú vas con teatro a esos mismos barrios y está el narcotráfico profundamente instalado, producto de la influencia del modelo, de una escuela que no te forma a un cabro crítico, de una familia que está rota, estamos hablando de la marginalidad, porque tiene un mal trabajo, porque tiene pocas expectativas, porque qué se yo.

Porque tenemos un gran número de jóvenes entrando a la universidad que están endeudados. El tema de la expectativa de vida, en relación al sujeto esta complejo, pero existen estos puntos de fuga por eso insisto en la importancia del trabajo de ustedes.

Yo no sé si son conscientes de la importancia que tiene su trabajo, eso te puedo decir. Es mi visión de la cosas ojo.

- Yo tampoco soy psicólogo pero te puedo hablar de mi experiencia uno tiene que aprender a vivir con su ego no lo puedes hacer desaparecer, tienes que aprender a controlarlo, va a estar siempre, es parte de la esencia humana este ego que tenemos entre mirarme yo mirar al otro, y mirar al colectivo.

Entonces creo que el ego hay que cuidarlo no hay que matarlo porque o si no, no te quieres nada. Pero Freire y Boal hablan mucho de ese tema y, yo siguiendo su propia línea es instalar un concepto que se llama el concepto de la otra edad, del otro del que está ahí con la mirada horizontal, Maturana también trabaja mucho esos temas, respecto de cómo soy yo a través del otro.

Hacer conciencia de que yo soy un dispositivo cultural histórico, es hablar de que yo no he nacido solo, soy porque los otros me significan, yo me llamo porque los otros me nombran, entonces cuando uno hace esa reflexión empiezas a mirar distinto a las personas, y empiezas a escuchar más, hay una esencia que se llama escucha en la esencia teatral en actuación, y la escucha teatral, te habla del cuerpo orgánico siguiendo a Stan Islandi, y te habla de escuchemos a nuestro cuerpo, y al escuchar a nuestro cuerpo no es solamente la voz, es como te paras, el lenguaje corporal, la vestimenta, y eso en silencio porque estas escuchando al otro en toda su dimensión, en el ámbito social, o el ámbito teatral con el otro, cualquiera que sea hay que resignificar la escucha utilizando precisamente las herramientas del teatro.

Cuidarse del ego es hacer la reflexión cotidiana, ojala en el colectivo respecto a cómo nos miramos personalmente en lo cotidiano, y ser muy sinceros en eso también. Muchas veces nos guardamos cuestiones en la compañía, en el grupo de teatro y no nos decimos a tiempo ciertas cosas, entonces yo creo que no es imposible lograrlo.

Estamos hablando de esta dimensión del tema del teatro comunitario que creo que tenemos el ego un poco más controlado, pero hay otro ámbito por ejemplo una buena pistola.

Pero así como dicen en el futbol me preocupo de mi equipo y no del otro todavía, después vamos a tener que competir de igual a igual. Yo quiero contar una anécdota, esto creo que merece el ejemplo, cuando precisamente tuve un encuentro en Buenos Aires si teatrista de un viejo grupo comunitario de San Fernando en el 1996, 1997. Ellos organizaron el encuentro y a la vez estaban compitiendo a nivel nacional, un premio nacional en todos los extractos desde el teatro Colon hasta el teatro comunitario.

Habían como diez grupos seleccionados aquí en Chile, bien van a competir La Tropa, el Teatro Imagen, va a competir el teatro circo así como no, y lo ganaron por que se preocuparon de lo estético, pero también de su propia dinámica interna y que tiene que ver

con los compromisos y los relajos, los no relajos eso forma cuenta de la gestión grupal de cada grupo yo creo que ahí la relación subjetiva, va un poco apuntando a lo que decías tú, que también es clave, creo que no necesitan para controlar el ego un psicólogo, no.

Yo creo que es hablarse las cosas muy transparentemente y a tiempo, eso es todo, y esa forma, esa dinámica después sale del grupo y se conecta con otro, al final es una imagen más bien que uno entrega.

Y en relación a la segunda pregunta, alguien decía por ahí que uno tiene que ocupar las mismas herramientas del modelo para trabajar y llegar, estuve en un colegio hace un par de años en la Chile, y había una experiencia muy rara para mi gusto, pero aparentemente dejo a todos los jóvenes estudiantes con la boca hasta el suelo.

Era una experiencia de un español, que decía: mira, a propósito de la internet, hemos hecho el siguiente ejercicio, que ahora lo tenemos como practica permanente, nosotros con toda la tecnología, yo estoy dirigiendo desde España; un grupo en Tokio, uno en Chile, y otro en Brasil y generamos obras de teatro virtuales.

Y yo me preguntaba y ¿eso es teatro?, la presencia es habilidad, la cuarta pared se va a la cresta no pasa nada con eso, va a depender del objetivo.

Si tú quieres convocar para que participe el teatro comunitario, o va a convocar para un público, si están las herramientas, están las herramientas que el propio modelo nos genera, pero también están las herramientas principales, que son aquellas herramientas propias nuestras, que son la dignidad.

Creo yo, que el esfuerzo estético por desarrollar una cosa que sí es linda, te va a acaparar y dejar la boca abierta siempre, y eso pasa por la creatividad y el desarrollo del grupo, el estar conociendo y estar haciéndose, preguntar permanentemente y quedarse ahí.

La última anécdota es que estuvimos viajando por Colombia y por Venezuela, y acá no tuvimos ninguna crítica en ni un diario, fíjate que allá en el comercio, teníamos cobertura con sendas páginas y críticas, y buenas críticas de nuestro trabajo. Uno también tiene que decir: a ver...hasta dónde estoy convencido, de que lo que hice es bueno.

Manuel Gáraba

- Bueno más que nada, algunas reflexiones:

Yo la verdad es que estoy hace cuarenta años en esto del teatro barrial, popular. Preocupado por el tema de los conceptos, de las definiciones, a la hora de titular lo que venimos haciendo con los vecinos, esto de comunitario, elitista académico, son conceptos que a mis casi sesenta años no los tengo claros. Me preocupan, y me preocupan cada vez más, porque por ejemplo el año pasado en mi ciudad en Cauquén, realizamos el primer festival internacional de teatro comunitario y por ejemplo invitamos al grupo Malva Rosa de la capital brasileña, creo que eran estudiantes de una universidad con un espectáculo terrible de bueno.

Pero como que esto es un evento comunitario y ese grupo, es un grupo de la puta madre, estos no son del barrio es un grupo profesional, inclusive en una de las entrevistas de la televisión neuquina, que le hizo a la directora del grupo después de quedar todos asombradísimos por la puesta que hicieron, en unas salas de centro en nuestra ciudad.

Inclusive la directora le dice, la verdad es que este no es el ámbito que nos resulta más cómodo a nosotros, porque lo habíamos llevado también a la periferia, a una escuela, y ahí en ese momento, fue cuando ella se refirió de esa manera, dice: este no es el ámbito en que nos sentimos más cómodos, y abrimos los ojos.

Porque después conversando con uno de los integrantes del grupo, me dice que ellos poco menos son estrellas en su lugar de origen. Entonces yo digo: bueno compañeros, "les digo a mis compañeros de la organización", que vamos a tener que afinar un poco más la puntería para quedar bien, digamos con la comunidad Neuquén. Entonces de pronto la comunidad Neuquén dice que bueno, que son los del grupo trenten, porque involucran a todos, traen el teatro comunitario popular y barrial, también al centro, para que sea visto por la gente de la alta sociedad neuquina. Entonces inclusive acá, no todos los grupos que se ven en escena son grupos venidos del popular, de los barrios ni las comunidades más periféricas, sino que también yo he visto espectáculos acá y digo esta gente es profesional, vive de eso y van y viajan por el mundo, no viajan por la calidad chiquita de los cordones comunitarios de las grandes ciudades, No!

Viajar por el mundo entonces me provoca dudas, como cuando donde es comunitario netamente, que vamos a tener que tornarnos cada vez más selectivos y hacer una revisión.

A ver mándenlos videos, porque nosotros realmente lo que queremos es que ustedes reflejen la convivencia cotidiana, con las gente más desposeída. Ahí estábamos, también medio hay preocupados por lo mismo, entonces soy sincero en decir que después de cuarenta años de teatro, todavía no la tengo clara con eso, y hasta donde le decimos que sí, que no a los grupos que quieren participar de nuestros eventos.

Yo tengo una frase del director de facultad de teatro de Tucumán, con quien trabajábamos juntos y que dejamos de trabajar, la frase fue: “no importa, total no se ve.. es gratis”.

Organizadores de un teatro popular, creemos conscientemente que el teatro ha sido siempre del pueblo, no lo ha robado el conocimiento que lo ha llevado a la gran elite, que dejaron de escuchar solamente la música clásica y se llevaron al teatro porque estaban aburridos nomas y que esta entre la comunidad y la gente.

Yo normalmente me sorprendo por la calidad artística, entonces creo es algo que tenemos, yo le decía a la gente de Paraguay: la elite intelectual dice que lo que nosotros hacemos no es teatro y la elite normalmente asociada al movimiento de teatro popular, normalmente asociado a una línea de pensamientos místicos, dice que lo que nosotros hacemos no es teatro comunitario y me lo dicen a mi enserio.

Ustedes no hacen teatro popular y donde está la distinción si yo elaboro con la comunidad, en la comunidad, para la comunidad y para la transformación desde otro forma, me diferencio en cuestiones de formas, no de fondo. Creo necesariamente que cuando voy a un barrio, no son como vos decís, vamos a los mejores teatros y vamos a los barrios con los mismos espectáculos y las mismas formas, porque todos merecemos la misma calidad.

Entonces se crean bloqueos que nos auto ponemos y nos siguen separando. Yo he tenido la suerte a través del teatro popular, de ver espectáculos que me han dejado de boqui abierto y que son de un nivel técnico increíble que diferencias en la calles de Brasil, Chile, y argentina que se hacen en la calle y son para la calle y de un grupo de Buenos Aires que fue Atucunan y que también dejo boqui abierto con su espectáculo.

La primera vez que fuimos, recibimos muchas críticas en cuanto a cómo dormíamos, como comíamos, a donde íbamos, cuántos recursos técnicos teníamos, entonces digo yo algo pasa.

Entonces me siento con ganas de pelear verdaderamente, pero en serio, muy en serio.

Andrea Temuco concepción:

-Me parece súper necesario el tema de la reflexión en el fondo de la praxis en el teatro comunitario, acción reflexión permanente, porque creo que más si es profesional o no profesional, sobre quien está realizando la práctica, es el punto para el que estamos hablando, y para que lo estamos haciendo.

Creo también que existe un desafío importante, desde el rol que a uno le toque trabajar con un grupo comunitario, porque si por ejemplo: ¿que obra vamos a elegir?, ¿que queremos hacer con la obra? es por entretenimiento?.

El solo entretenimiento ya es muy político, solo que no se le reconoce su sentido político, me parece súper necesario y existe otro riesgo permanente, que es como volver romántico esto de lo comunitario. Cuando se le quita el sentido de la transformación y tal vez ahí, son súper necesarios estos espacios de dialogo, como para dejar de partir de supuestos.

Cada uno tiene en su cabecita, que es lo comunitario, que es lo popular, que es transformación y empezar a debatir que es lo que estamos entendiendo, cual es el sustento de nuestras prácticas, eso básicamente, porque me parece que hace falta esto del activismo, el hacer mucho sin necesariamente, conversar o dialogar, tienes un riesgo que nos hace perdernos por entremedio.

Sobre el tema de los egos, me parece que es muy similar al tema del patriarcado, estamos tan erradicados con la cultura dominante, que no es un señor de allá afuera que nos está diciendo lo que tenemos que hacer, estamos súper disciplinados y formateados para actuar desde un modo.

Muchas veces estamos en un grupo que quiere ser muy horizontal, que quiere ser muy democrático, pero también terminamos reproduciendo lógica de compatibilidad, de patriarcado, de individualismos estancos y ahí también está el llamado de la reflexión, que pasa en cómo nos comunicamos, tomamos reflexiones, y en cómo hacemos el día a día.

¿Por qué crees tú que el teatro, es un factor de transformación?

-Porque el teatro apunta a la subjetividad, apunta a la emocionalidad, apunta a la creatividad, la reflexión, y a la transformación del público y tú.

No todo el mundo puede tocar un violín, no todo el mundo puede tocar una guitarra, un acordeón, no todo el mundo tiene la plata para comprar la tela y pintura al óleo para pintar un cuadro, porque el teatro es accesible, porque el teatro es presencial, y porque el teatro es parte de la cultura del hombre, desde las cuevas del Milodon, hasta esto virtual digamos, es unas de las pocas del área del arte, que no ha sufrido transformaciones.

Desde el machitún, o el ritual indígena que es muy teatral y es transformado en un "arte" científico como el teatro, con ciertas dimensiones de análisis, el teatro siempre ha existido en el hombre, pues es la necesidad de expresarse con todo el cuerpo, con todos mis órganos, con todas mis herramientas..... cuando yo lo conozco, se transforma en una cuestión eminentemente política y por lo tanto transformacional.

Cuando uno controla bien su cuerpo y tiene cierta conciencia del mundo, sabe dónde está parado, y en tercer lugar expresa todo eso a través de ese mismo cuerpo, el cuarto punto del porque es un tema eminentemente colectivo a diferencia de otras artes, es que existen los monólogos, está bien.

Pero el teatro es eminentemente colectivo en la primera fase en el ámbito creativo y en segundo lugar es transnacional porque tenía al lado alguien que está haciendo una reflexión que es distinto a escuchar a los prisioneros. Si te pueden hacer reflexionar los prisioneros, pero cuando tu vez una obra de teatro de alguien que se transforma adelante tuyo, yo espectador te digo: vaya me hizo creer esta historia, me emocione con esa historia, no sé qué otras artes apuntan a ese sentido más íntimo de una persona que está mirando y también de una persona que pueda practicar el teatro en ese sentido, es profundamente transformacional, es profundamente esencial, digámoslo.

Creo que es un excelente punto para terminar para redondear porque nos lleva a la esencia del teatro, de lo que estamos haciendo y muchas gracias Jorge porque nos hizo reflexionar.

Anexo n° 16

Popul teatro en imágenes fisura 2014



Ilustración 16. Centro de interpretación Fisura, legua emergencia. Enero 2014.

Durante la participación de los Popul teatro, en el marco del festival Entepola 2014, se tuvo la oportunidad de ir hasta la Legua y conocer el trabajo de Fisura, esto a través de unas visitas en grupo guiadas. En la cual cada grupo se va sumergiendo por las

distintas estaciones o espacio del lugar, el guía va contando la experiencia, como nacieron, los trabajos realizados, sus vivencias, los conflictos, los aciertos, los talleres que realizan etc., esta visita es sumamente clara y explica la forma del trabajo que ellos realizan y como lo realizan y para quienes va dirigido, es así como conocemos a fisura, y su forma de organización.



Ilustración 17. Centro de interpretación Fisura, legua emergencia. Enero 2014.



Ilustración 18. Dentro de Fisura.

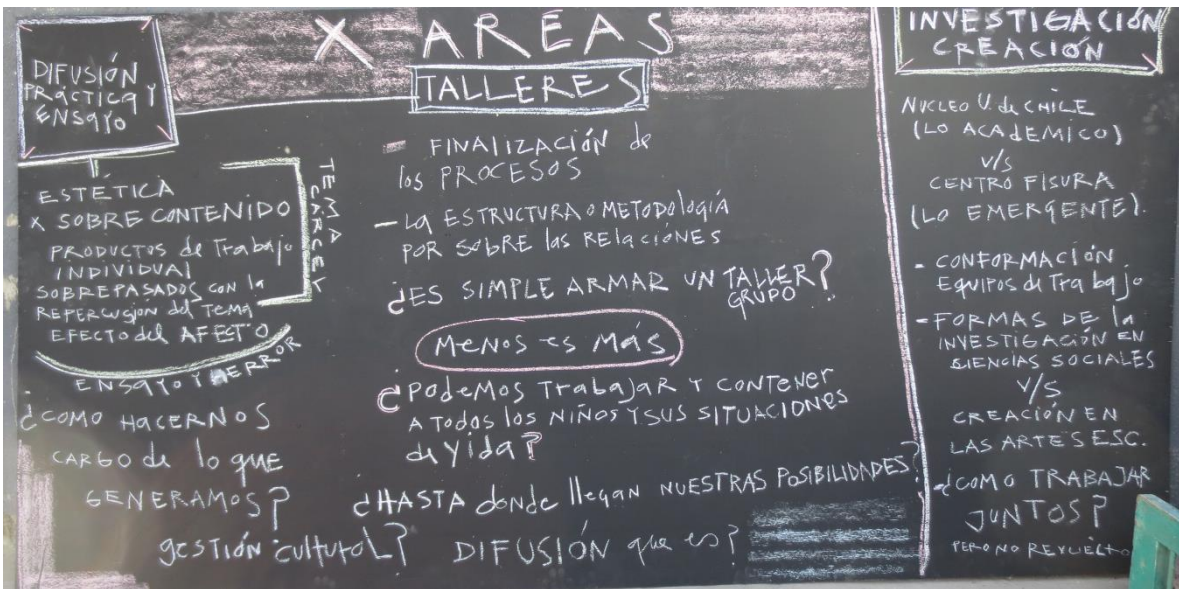


Ilustración 19. Tareas y organizaciones.



Ilustración 22. Trabajo resultado del taller de Marionetas.



Ilustración 23. Centro de interpretación Fisura, legua emergencia. Enero 2014.

Anexo nº17

SEMINARIO 1

Apuntes :“Seminario de Teatro Crítico Latinoamericano”

Autor Cesar de Vicente: Madrid Universidades Autónomas

El Seminario se realizó el día 17, 18 y 19 de Noviembre 2014. En la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Campus Brasil.

Apuntes de la exposición. Teatro político y sus categorías solo una parte del discurso crítico, diplomado, historia y otras disciplinas de todo tipo y mecanismos

Dentro del seminario Discurso crítico del teatro usan Conceptos básicos mínimos con que trabajar. Se destacan tres ejes del teatro Critico latinoamericano ¿podemos fijar concepto y términos precisos?

Introducción de problemáticas y propuesta algunas respuestas

RITUAL-TEATRO-TEATRALIDAD

Problemática del teatro latinoamericano es que los términos de Rito, teatro y teatralidad, se relacionan entre si pero dentro de la normas y principios establecidos en el discurso hegemónico

Base del triángulo – teatro burgués que se traslada al resto de los países como único. Trabajo complejo de desactivación que funciona en otras sociedades.

Republicas liberales – problemática-objeto y metodología Pone fuera de juego cosa que ya existían de antes como el RITUAL donde entra en la pregunta y la discusión de que si es teatro o no. ¿fue eliminado el ritual?

En el ritual Elementos espectaculares normas y su característica principal es que eso se vive por las personas y creído también, (filosofía)

Teatralidades y rescates de los teatros prohibidos, campesino, teatro pero pasado por el ritual, estructura burguesa

Teatro oficial. Mercantilismo Canclini. Introducen códigos para utilizar sin normas y principios hegemónicos... Híbridos...entre todas esas teatralidades pensadas para ACTUAR dispositivos de intervención Ilusión escénica en el teatro...

Diferencias entre el rito y el teatro puede se generan teatralidades, que sería como el abandono de los espacio convencionales, el público sabe que es mentira o representación. Diferencia entre teatro y teatralidad serian que los espacios convencionales en el primero y el segundo teatralidad no existe esa distancia, el espacios es públicos

ESPACIO DE ACCION ES TODO EN LA TEATRALIDAD en la Teatralidad participa el espectador como autónomo porque actúa en función a estímulos, no necesariamente teatrales.

TERRITORIZACION se inicia cuando en el ritual existe un consenso como hecho único parte de su vida, constituye parte de las creencias y formas de actuar.

MODERNIDAD-ILUSTRACION Separa la autonomía del arte. AUTONOMIZACION DEL ARTE por EXPERIENCIAS ESTETICAS –ideología burguesa, sujeto libre proyección del escenario y su proyección íntima en nivel PRIVADO-ESCENA DEL SALON DE ESTAR Espacio concreto –Salón de estar. Se muestra Lo humano, y el individuo en la sociedad, teatro social” que está integrado en la comunidad y su relación

Constituye el grueso del teatro latinoamericano y hay entre ellas diferencias estéticas La burguesía establece realmente un sujeto libre? Cesar de Vicente cree que no.

Esta es la Matriz productora de gran parte del teatro dramático en México, Brasil, Argentina y Chile.

Tercer término:

Proceso de autonomización del teatro que plantea normas estéticas...campo artísticos “prohibiciones” No financiamiento no espacios características que sacan a los proyectos del campo. No legitimado...lo demás que si se ajusta si lo es Competencia en las hegemonías, criterios que se trasladan como ejemplo PROFUNDIDAD... (ALMA CENTRO) resuelve principios ESTETICOS ...buena, CANON = MODELO PRODUCTIVO para que sean reconocidas en el campo de lo teatral. Este campo nunca se cierra, este es problema Hay agentes que entran con la intención de cambiar el objeto, modificar el campo. Los que entran lo hacen dentro del marco de la “vanguardia-“... un objeto nuevo, con nuevos

principios estéticos dentro del marco de lo hegemónico, porque ellos dan visto bueno o malo...solo en el caso de fuerza sufriente ellos entran y la hegemonía, se modifica también para resignificarla...

Teatro político. Es lo que sucedió en este caso Conflicto social es difícil que el campo prohíba los proyectos y entonces lo re asignan Imitándolo y lo desfonda porque le quita el fondo y analítica y lo deja como descripción vacía.

Catalogación del teatro, artes escénicas .extensión de espacios sociales,...espacio comercial es el más grande. El Concepto pobre y malo solo se refiere al valor económico de las obras. TEATRO COMECIAL anula lo demás

Teatro post-dramático. Teatro invisible – poner en marcha porque cuesta documentarlo ya que no hay archivos Construyen su historia a partir de ahí...si no hay escritura entonces no existe y se pierde la historia. Invitación a que se documente todo ... Falta espacio como biblioteca donde todo se junte ...no hay historia del teatro critico en Latinoamérica. Esto marca una Temáticas que diferente como la Documentación v/s invisibilidad del teatro...

Donde se produce el teatro?

4 o 5 conceptos

Constitución de sociedad. Criterios para establecer el teatro establecido –CIENCIA-IDEOLOGIA-MORAL/es- (cultura)

Sociedad-territorio e historia

Definición de cultura la cual no sabemos que estamos viviendo Marx....*no nos damos cuenta de esa presión. Proceso social de producción y reproducción Y DISTRIBUCION de la vida* ejemplo: la tradición la cual no se cuestiona, ni crítica y pasa a ser constitución porque queremos reproducir y suceden desfases y conflicto en la formas al oponerse a esta cultura.

DIFERENTES NIVELES SOCIALES CON SUS CULTURAS RESPECTIVAS...

Introducir un discurso científico dentro de la cultura como si afectase en nada ya que también estamos sometidos a todas las dinámicas sociales y por eso pueden producir conflictos y proceso de objetivación desde que aparece el discurso

Punto en el que confluyen todos esos ejes:

Discurso objetivador y fenómenos que contribuyen a la construcción simbólica

Movimientos de los cuerpos en el que podemos describir los elementos culturales pero no podemos comprenderlos, porque para eso, debemos hacer un análisis ideológico, ya que tiene sentido la ideología de esa cultura.

Producción del valor social:

Antropología... ritual ejemplo de fertilizar la tierra entonces el sentido es que la comunidad entienda que ella tiene riqueza también tiene que tener un valor social que se establece

Ejemplo el Tabú. Prohibición MORAL código de valor social (religioso?)

PUNTO CENTRAL NEGRO ¡!! Punto de fijación provisional de la sociedad. Es pequeño y x eso es provisional porque está en constante movimiento.

La fotografía en forma artificial puedo decir "esto es la sociedad" solo sirve para discutir en términos de comparación pero es falsa ya que consigue fijar algo que siempre está en movimiento... HEGEMONIAS E INTERVENCION DOMINACION POLITICA

Relativismo cultural

Procesos de modernización pero sin embargo introducen elementos morales hegemónicos pero válidos para la cultura intervenida.... TEATRO CRITICO ENTRA EN COLAPSO PORQUE NO ESTABLECE LOS CRITERIOS... LAS TENSIONES ENTRE ELLA NO SE PUEDEN CAPTAR DEL TODO... discurso crítico no muestra el punto fijo sino que el de movimiento que mostrar el momento en ese momento

LA HISTORIA....

HEGEMONIA-RELACIONES DE PODER. IGLESIA EJEMPLO HEGEMONIZA varias valores sociales de conductas, porque está por encima de la ciencia "galileo" Brecht ejemplo...Elementos de la política

Aunque sea eternas

INTERPRETACION... investigación e historiador, ellos lo establecen como fijo y definitivo , no como verdad absoluta, sino más bien, en una interpretación verosímil y verdadera, ... elementos del problema del historiador es cuando se da cuenta de sí mismo da cuenta de que esa sociedad es así. Historiador positivista.

Ejemplo punto fijo. Ponemos la fecha de los cordones industriales, es un punto fijo. Eso esta y paso y en el cruce se dan CORDONES INDUSTRIALES. Procedencia por ser ese hecho de una fase de consejos obreros nacidos con la revolución soviética ... reconstrucción

CRITICA-CULTURA Europeo.

Critico –critica-crisis-

Proceso histórico que leva distintos momentos de la crítica. La Biblia era la palabra de dios, por tanto o no se interpreta, cuando hay una interpretación distinta hay una crítica por hermenéutica, interpretar da los valores propios y el sentido que tiene.

Después Kant, el mecanismo de los humanos a utilizan para reconocer el mundo conjunto de relaciones separa lo mitológico y lo racional, porque considera que el discurso religioso procede no de un proceso de objetivación que se sitúa en las ideas, Marx dice *el proceso de conocimiento que el ser humano vive*.

Finalmente, colonial es Mecanismos procedentes de la crítica del saber. La crítica se encuentra inmersa en una serie de semiesfera, en la que vivimos, esto produce callejones sin salida, este es un paso más allá de lo que había es el pasado.

Dato, el hecho tiene que ser el salarial, no otro, porque eso convierte al trabajador en obrero. El comentario va más allá de la pregunta, ya que me lleva a un lugar anterior al del escrito... “la bahía” muestra a los pobre, ejemplos; preguntarse por esa pobreza, de donde procede... es crítica? Hay trampas, por ser, la solidarizacion con la gente, pero dice de donde aparece? Dependiendo de la rigidez teórica encontramos muchas obras que están dentro o fuera de la crítica.

MECANISMOS, por el hecho de mostrar algo no comercial, no es crítico, ese es el problema... tarea dialéctica... ejemplo memoria de la tortura... no crítico, si solo es un teatro testimonial.

La razón procede de algún sitio – mecanismos de reproducción. Panorama de la crítica desde la posición en su cultura...el Mapa recorrer el camino, hacer un nuevo mapa, esta es labor de la Crítica, y volver a recorrer el camino.

Teoría colonial razón (universal humana) puramente material ¿?

Nos obliga a entrar en eso.

Que es la razón: la razón es un operador lógico, realiza operaciones entre argumentos etc... dos ideas para hacer algo con ello, es lógico, que se atiene a principios formales o relaciones derivados ellos dan cuenta de un conocimiento....filosofía clásica (principio adoptivo, yo la pongo en relación y establezco un principio lógico, deductivo, (veo la realidad y establezco los hechos,), inductivo (observaciones de una realidad establezco una ley). No son universales, discursos de subalternidad... hay algo concreto? (Ejemplo mito de la caverna) contexto...

Conviene a usted?

El teatro que domina en Latinoamérica es Eurocentrista, “abriendo” una forma de teatro para la burguesía, entonces aplicando la Crítica de la razón en el inconsciente ideológico esta la “burguesía” y esta “el sujeto libre” y la “crítica materialista” ¿eres libre? Habría que decir ¿Cómo razona? Como razonan los actores o personajes? de qué manera los articulan? A aunque razonemos, razonamos siempre en la lógica que hemos aprendido, el “Sentido Común” Va en contra, porque es el sentido instalado, sino el sentido que tiene esa hegemonía... completamente politizado e ideologizado...

Crítica en contra de la opinión, sujeto libre descabezado, ¿nunca el sujeto es libre?

Luis Barrales, ejemplo, tiene texto, subtexto, donde habla, el autor, el actor y el personajes en distintas cosas. Matriz de origen burguesa...Matriz ideológica o la matriz oculta, no si están bien representados sino la significación de esa pobreza en relación a la Matriz ideológica que la sostiene...

Es conciencia? Porque es falta conciencia? La modernidad comienza con ellos Determina una relación entre argumento que no existían antes. Hay un choque en sentidos de relaciones, camino peligroso terrenos resbaladizos. CRITICA DE LA CRITICA, *MARXS hay que ir al inconsciente ideológico el punto más allá del cual va la crítica.*

Problemas

1.- aceptamos o no la valoración temática de la obra...representan los hechos ... ejemplo vanguardia por alterar lo anterior y esta reclama la autonomía.....esas reglas pueden ser des-construidas... estatuto de ilusiones ...falsa realidad...existen los dos critico documental. Critica explicita e implícita...lo dicho y lo no dicho....ejemplo dictaduras...dentro del marco totalitario

2.- ¿complejidad y profundidad...elementos que intervienen y que relaciones guardan con respecto a otros elementos.

TEATRO CRITICO LATINOAMERICANO

Aspecto problemático común, su desarrollo es paralelo a la colonia. Las repúblicas adoptan las estructuras de clases de la metrópolis. Están anulados a una problemática común España colonia. Las diferencias son las anécdotas y el lenguaje local... algunos aspectos locales de igual forma se ajustan al modelo eurocentrista.

Estructura-drama social. Ejemplo, procede y se retroalimenta. Critica de la filosofía de la liberación existe una latinoamericanidad...existe o no? Sabemos si existe o no?

Freire Brasil. Espectador y dialogo común. .devolución de la autonomía... ejemplo Teatro legislativo. Teatro foro etc.

FILOSOFIA DE LA HISTORIA. Se encuentra fácilmente ¿? PENSAMIENTO UTOPICO LAPIDADO POR MARX Y HENGEL

Es una Teoría política de Brasil. Que no tienen valor en Europa Discurso para la liberación...cambio del "yo" y lo coloca en el "otro"...

Segunda jornada 18....

CRITICA DE LA DEPENDENCIA Desarrollismo

Siete tesis equivocadas. Compara el teatro hegemónico- que ha sucedido? que esperamos? Para poner un lugar en común... Un nuevo discurso critico necesario HISTORICIDAD.

LAS SIETE TESIS FALSAS

LO LATINOAMERICANO / esencia latinoamericana está en constante movimiento...

TNP "TEATROS NACIONALES"

Cuando se independiza México no existe Alemania ...nos acostumbramos a pensar que los progresos y desarrollos están equivocados Monarquía/ naciones o republicas... punto de vista económico o histórico?

Uno no puede explicar nada recurrente a la idea de Latinoamérica, con la idea de acabar con el imperialismo tiene que construir una identidad para construir el coyuntorismo.

Historia...procesos no cronológico, finales del siglo xix y luego se abren en los años 50, son conceptos radicalmente opuestos, el primero busca en lo popular y elementos incluso estéticos teatralidades...dotándolo de otro sentido ya que después, no se puede distinguir esas características por la universalidad.... Tenemos que estar a la misma altura...todos somos globales.

Mito que se hace utilizando los elementos mapuches,... que sucede con ese tipo de montajes? La cronología no sirve. entonces cronológicamente existe pero no delata en fondo, que se está jugando.

COYUNTURAS momento específico histórico, para que se dé una cosa y no otra ... ejemplo teatro experimental, este intenta llevar al teatro a nuevos campos ...el que en momento consigue emerger. Emerge en los años 60.70.80 / dictadura /

Obsesión, de meter dentro de una casilla el concepto, pero en los juegos de poder todo es academia, por eso sirve para crear una historia crítica. ¿Qué es lo que hay común para que aparezca y luego no? ¿Qué tienen en común? Algo se escapa a las cronologías y territorios la LATINOAMERICANIDAD... Local /global/ construcción de hispanidad y latinoamericanidad se desarrolla en función. Y excede los niveles buscados.

SUJETO /TERRITORIALIDAD/ TEMPORALIDAD más un "sujeto local" "sujeto chileno"

ZONAS DE CONCIENCIA (parafraseo del autor que menciona) y para qué sirve las escuelas? Los teatros nacionales? Insistir en que hay algo como, un sujeto de sujeto histórico transtemporal que lo atraviesa algo....

El reconocimiento viene no desde ti... desde la oralidad de otros e introducen elementos que vinculan y los teatros nacionales hacen esto con el público. porque necesitan encontrar un relato que los incluya a todo (CONSTRUCCION DE IDENTIDAD)

Lo biológico, la documentación, es decir vienes de ahí. Vives o no la situación política porque la vives. Tu Sartre / mirada euro centrista / y pasa el teatro crítico que viene de “teatro de situaciones” CONFLICTO. Uno no puede remitirse al anterior. Y como te haces cargo de tu situación. Problema de la identidad... estamos definiendo lo que vamos a hacer en nuestras situaciones y contexto.

DESPUES DE INDEPENDENCIAS – ES EL ESTADO. Lo primero, que se quiere articular, como la IDEOLOGIA tiene SENTIDO, y se PRODUCE el estado. Pero el que REPRODUCE el estado no está haciendo eso, porque quiere un SISTEMA DE PODER QUE NECESITA LEGITIMAR, como EL ESTADO. Esa crítica acompaña a esto...deja afuera la posibilidad de autogobierno ..

OBRA PROGRESISTAS es simultáneo, una obra reaccionaria por negar autonomía (libertad). Hay que utilizar una dialéctica distinta a la hegemónica podría llegar a desactivar... LA SOBREDETERMINACION, esto está determinado por la CAUSA, las que pueden ser variadas. Cuando pasa de una a otra “definición” lo que se encuentra es el agote...el cansancio... nadie se cansa de la tv. ¿Qué necesitamos? LA SOBREDETERMINACION debe estar articulada para que funcione y son necesarias en esta articulación para que se produzca ese hecho.

Periodos con ciertas características específicas, consensos entre obreros y empresarios CONFLICTO es crítico porque habla de la falta solo de dinero ...no se puede apelar solo a una razón ... Por esta razón terminan desactivándose ciertos elementos ¿Por qué se hace ese tipo de teatro? Coyuntura Trata de explicar los hechos...”falso teatro social”...especifica coyuntura de un grupo específico con eso podemos explicar el teatro y sus funciones ideológicas

CHILE-ESPAÑA: ejemplos históricos CHILE “desdicha obrera” Luis Recabarren. Los dos conflictos el económico y otro el “patriarcado” entonces se mezcla los dos. ESPAÑA “Juan José “anarquismo” teatro obrero visto x obreros donde muestra el alcoholismo y la violencia de esa situación.

SENTIDO DE LAS OBRAS RADICALMENTE OPUESTOS, por eso que no sirve clasificar a nadie dentro de una casilla.

COYUNTURA. Ese punto mezcla ideología, y otros y se articula en este caso en sí, nos permite expresar las diferencias dentro de la misma época en relación al contexto y enunciados. ELEMENTO PRODUCTIVO PARA DESARROLLAR “OTRA HISTORIA” del teatro... Si no hay latinoamericanidad...hay en cuanto a coyuntarilidad, en el sentido estrictamente, pero si estamos contruidos históricamente. La radical historicidad en cada momento de la latinoamericanidad. Esas tendencias que proceden en su radical concreción histórica, emergen y suelen suceder en los mismos momentos (crisis) ESTAMOS DETERMINADOS POR LA CRISIS U HEGEMONIAS Sale de una coyuntura específica, que solo se va en Latinoamérica... Hay que ir parejos al imperio?

TEHORIA DE LA DESCONECCION.

Corte de autonomía, probablemente aparece otro tipo de problemática, pero solo si cambia la coyuntura. Pero si el corte o desconexión, se hace en otro territorio... Podemos hablar en Meximo de mexicanidad deberíamos hablar de NEOLIBERALISMO esto barre y quiebra todo. Esa mirada, nos permite abordar de esa manera... CRITICA ACDEMINA dominada por el discurso positivista-cronológico-“grandes hombre” abandonando todo el campo del movimiento social, a pesar de la historiografía, y la historia social.

DECISIONES DE MOVIEMNTOS SOCIALES V/S DECISIONES DEL ESTADO

MANTENER EL DEBATE

NUEVO CAMPO DE OPERACIONES PARA EL ANALISIS... ejemplos

Variantes del material y cantidad, proporciones, y hasta en el algún momento puedo solidificarse (análisis de coyuntura).

LA SOLIDIFICACION DE ESO ES COYUNTURA. Surgen también nuevos colores, texturas, olores y sanciones, dependiendo de esa articulación nos da lugar a una fijación u otra...

FUNDAMENTACION de esa estructura... presentamos esta articulación que hemos dicho o descrito.

LATINOAMERICANIDAD...solo en ella se da un ejemlo así...yo /el otro

POLEMICA, yo (burgués)v/s sociedad. El otro potenciado mostrando la miseria que bien con razones. Políticas y establece un plan.

RESOLUCION DE ESTE CONFLICTO es una resolución de Latinoamérica en los años 60, no solo de Chile hay transversabilidad en las temáticas

CONSEGUIR CRITICA que permita indagar en la coyuntura.

PREGUNTAS

¿Se incluirían las teatralidades como obras a ritualidades como proyectos?... (Según él, sí.

LAS NACIONES ESTAN ATRAVESADAS POR EL MISMO MODO DE PRODUCCION ya que siempre se impone que tengo que trabajar... la plata

“ANALITICA DIFERENTE” Los invasores de Wolf leer....

ANEXO N°18

Ponencia

Primer encuentro de Praxis Comunitaria Chileno-Argentina: conceptos e iniciativas

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

14 de Noviembre de 2014.

Primera mesa: Concepto de “comunidad”, “comunitario”

La actualidad y su articulación con temas políticos: Hegemonías y formas de gobierno

Primer exponente Argentina: Daniel Alvaro

“el problema de la comunidad”

Retorno al concepto/ contexto académico desde hace tres décadas

Diferencias irreconciliables

Años 70´ alianzas provisorias incomunicadas

Liberales v/s comunitaristas

Años 80´ en Francia surgen interrogantes de orden metafísico/ conceptos como “ser en común” “estar en común”

La discusión se da desde la filosofía y no desde las ciencias sociales.

Comunitarismo – fuerte presencia y reactivación que nace en la política liberal

A 25 años de la caída del muro de Berlin la política ha favorecido el concepto comunitario

Dentro de las políticas “comunitarias” se ve el carácter regional del concepto

Es un concepto que entrega un “clima de confianza” da una buena sensación / ser parte/ es cálido /conectándose con familia/fundamento religioso.

Lo común de la comunidad /promesa de algo bueno o mejor

Por una parte está el comunocentrismo que se une a lo natural, la unión etc v/s el concepto de sociedad (separación) Diferencia Surge en el siglo XIX, es contemporánea, a pesar de “comunidad” y “sociedad”

El tipo de vínculo es “la verdad” hacen pasar desapercibido los rechazos sociales

Como concepto. Trascender del campo académico. Alcances ilimitados

Marx Influencias/ sentido verdadero de la relación social

Comunidad, sociedad son indisociables / depende de la relación de privilegio

El concepto en si mismo no es metafísico sino la oposición que surge entre estos ambos...

Régimen de como pensamos las jerarquías

Otros modos de pensar la sociedad/ salir de la lógica radical

Paradoja asociación y disociación: relación con los otros, relación para los otros (identidad diferencia)

Ejemplos de exclusión “Lo otro” “Los seres”

Sentido común de lo común

Pregunta realizada por un alumno de psicología cursando primer año de la Universidad.

¿Hay algo más común que ser y estar, relacionado a la idea de existir, pertenecer y lo real?

Este es el punto inicial de la discusión ya que ser, estar, existir es lo más común ya que es nuestro primer dato y sin él no podemos ser en comunidad, la idea de existir pasa a ser un acto concreto y muy proactivo, Es un cuerpo vivo, humano, ya que ocupa una espacialidad. También quienes la interpelan y se consideran fuera de ella forman parte de la comunidad de los que no se sienten pertenecientes.

Segundo exponente Chile: Georg Ungle

Documento expuesto el día de la ponencia y facilitado por el autor:

Mag. Georg Unger Vergara

14 NOV. 2014

La noción de comunidad aparece en la literatura que tendemos a definir como “occidental” por oposición a la república, el imperio y otras nociones de la polis o lo político, para dar cuenta de la autonomía de ciertos colectivos para enmarcar y orientar su vida en común. Por eso se asocia también jurídicamente a la noción de inmunidad o, a la idea de libertad, referida a una nación, un pueblo o agrupación territorial en relación a otra, en ese pequeño universo greco latino.

En las postrimerías de la edad media renace este énfasis, por la guerra y el reordenamiento asociado a la formación de los estados naciones que es otra cara de la reconfiguración de las monarquías - la disolución definitiva del resto imperial en otros casos - y esto según para dar cuenta de las “ciudades estado”, particularmente alemanas e italianas.

Solo en el siglo XIX se desarrollará como otra tipología para dar cuenta de la transición demográfica, del trabajo y lo llamado “sociocultural” que, como sabemos, se asocia a la ideología de la modernización o, del otro lado, a la resistencia romántica, que incluye también a la cuestión cristiana de la comunidad y sus formas de comunismo, tal como floreció en el valle del Rhin, por ejemplo.

Por eso, el contexto científico reconstruirá la comunidad como lenguaje reaccionario o residual, como obstáculo a la modernización en la figura de la “mentalidad” tradicional.

Con la mundialización del capital centrismo, tras la segunda guerra, ha proliferado la referencia a la comunidad conectada con las cuestiones de la identidad, la memoria y la acción social referida a lo local, pero, “lo local” en la tradición desarrollista y sociológica de los 50, reduce aun el problema político al del origen o localización del poder y más recientemente a la “gestión” de lo social y la miseria en el gueto.

En síntesis, aunque académicamente la noción de comunidad es un término occidental que posee variadas connotaciones y usos desde un punto de vista sincrónico, desde un punto de vista diacrónico o histórico social habla en realidad de formaciones sociales distintas y se engarza con distintas formas del pensamiento social hegemónico, colonial y ahora periférico, pues, si atendemos al movimiento zapatista por ejemplo, podemos sustentar que un pensamiento social también puede articularse desde lo llamado local, como diferencia cultural, económica, política y ecológica.

En el marco de la socioantropología evolucionista ello no es inteligible, pero con el desarrollo del difusionismo y los estudios postcoloniales, aquello es ya inevitable, y la propia realidad social da cuenta de ello.

La noción también ha tenido un desarrollo original en la socioantopología y psicociología que se desarrolla a partir de la escuela de Chicago, inicialmente por el

tratamiento interaccional del grupo y la organización social conduciendo a las teorías del capital social comunitario, su relación con el desarrollo y la resistencia social o civil, por ejemplo tal como figura en algunos trabajos de Gabriel Salazar.

En esta línea también trabaja De Certeau su noción de cultura popular, cuando la define como el arte de “invención de lo cotidiano” por parte de actores aparentemente destinados al de sometimiento, que al usar los lenguajes heredados y propios “de otro modo”, abren unas formas de construcción política, de reidentificación o de memoria, como bien se señala hoy.

También en la literatura sociopsicológica y en particular de uno de sus desarrollos, el de la Psicología Comunitaria, es posible encontrar definiciones del término que caracterizan, mediante él, a un conjunto de relaciones y transacciones dadas en un grupo de personas asentadas temporalmente sobre un territorio geográfico determinado, hasta definiciones que como las de Krause del colectivo de la PUC, resaltan más bien un “sentido de comunidad”, entendiéndolo por ello “el sentimiento de que uno es parte de una red de relaciones de apoyo mutuo, en las que se puede confiar, el sentimiento de pertenecer a una colectividad mayor.” dejando excluidos elementos como el territorio y la historicidad.

Maritza Montero (2004) manifiesta que el término “comunidad”, refiere a la “la cualidad de común, que pertenece o se extiende a varios; un conjunto de personas de algún pueblo, región o nación, y lo que es disfrutado por varios sin pertenecer a ninguno en particular” (Montero, 2004, p. 95). Acentúa la idea de “comunidad” como un “sentimiento” y no como una “escena o lugar”, y resalta si los aspectos o procesos psicosociales de opresión, transformación y liberación que surgen en este contexto de interrelaciones.

Para Krause la noción de territorio como arraigo necesario de una comunidad, se ha ido desplazando dada la noción de redes y agrupaciones de personas que ya no comparten una ubicación geográfica común, refiriéndose evidentemente con ello a las nuevas TICs. Según Sánchez (2007) este sería un sentido débil de comunidad.

La apuesta de Krause (2007) en el sentido de que “la pertenencia a una comunidad no necesariamente es de por vida, y mucho menos aún se traspasa de generación en generación” (p.250) y, de que por lo mismo las personas pueden participar alternativamente en más de una comunidad es en realidad, causa y efecto de la sociedad y la

individualización modernas. Expresa más bien el problema de los discursos de identidad social, del acento en el “nosotros” que también privilegia entre líneas Montero, que por lo demás también refiere a Krausse para esta cuestión. Significa un discurso de identidad como sucedáneo de la comunidad y que la convierte de ahora en adelante, parafraseando a Bauman, a los lenguajes comunitaristas en una Filosofía de los débiles, cuestión que también plantea Arendt en otro contexto.

Dos versiones recientes perturban las tradiciones o lecturas modernas y postmodernas de lo comunitario. La primera está representada en la obra de Nikolas Rose que propone atender al uso del constructo de "comunidad" en términos gubernamentales, donde el apoyo mutuo o sentimiento de un nosotros representa un modo de gobierno neoliberal y a distancia de la población. En términos biopolíticos hace largo tiempo ya, el lenguaje de la comunidad construye a las comunidades como zonas posibles de ser investigadas, mapeadas, clasificadas y documentadas. Mediante su uso comienza a tomar forma un nuevo método de gobierno. Tal sector, cuyos vectores y fuerzas podrían ser movilizados, alistados, desarrollados en técnicas y programas novedosos, opera por medio de la instrumentalización de lealtades personales y responsabilidades activas convirtiéndose en algo proclamado por los Funcionarios del Desarrollo Comunitario, vigilada por la Policía Comunitaria, custodiada por los Programas de Seguridad Comunitaria y hecha inteligible mediante los Estudios Comunitarios realizados por los sociólogos. (Rose, 2007)

Rose (2007) destaca que la "comunidad" no es simplemente el territorio de gobierno, sino un medio de gobierno en el cual los sujetos se mueven por un entorno de redes superpuestas (por la familia, vecindario, comunidad y el propio trabajo) conformando un "territorio a distancia" en el cual se puede intervenir y ejecutar estrategias gubernamentales.

Otra perspectiva que aporta a la comprensión de los significados y aspectos que componen la construcción de comunidad, es la que fundamenta los modelos culturales “basados en lo lugar” descritos por el antropólogo Arturo Escobar (2000).

Éste autor parte de la premisa de que naturaleza y cultura deben ser estudiados no como entes dados y pre-sociales sino que como constructos sociales. Éste giro permite demostrar, por ejemplo, que “muchas comunidades rurales del tercer mundo, ‘construyen’ la naturaleza de formas impresionantemente diferentes a las formas modernas dominantes”

(Escobar, 2000, p. 6). Destacamos así “esquemas nativos complejos” que distan del pensar hegemónico, por la diferencia cultural, política, económica y ecológica que portan.

Los modelos locales de la naturaleza, constituyen una propuesta de entendimiento que incluye un fuerte interés por las cuestiones epistemológicas – que incluye la naturaleza de los dispositivos cognitivos que se encuentran en juego en los modelos culturales del mundo natural- , ya que comprenden mecanismos generales a través de los cuales la naturaleza es aprehendida y construida, y que señalan la particularidad del conocimiento local.

Estos modelos no dependen de la dicotomía naturaleza/sociedad, ni pretenden una diferenciación de las esferas biofísica, humana y el supernatural para el entendimiento de una comunidad, sino que por el contrario, apelan a una continuidad de estas esferas íntimamente arraigas a través de símbolos, rituales y prácticas plasmadas, en especial, en relaciones sociales que también se diferencian del tipo modernos. (Escobar, 2000)

Otro aspecto que se desprende de los modelos locales de la naturaleza alude a que los seres vivos y no vivos, y con frecuencia supernaturales, no son vistos como entes que constituyen dominios distintos y separados, sino que por el contrario se considera que las relaciones sociales abarcan más que a los humanos. Por ejemplo Descola (citado en Escobar, 2000) sostiene que “en tales sociedades de la naturaleza, las plantas, los animales y otras entidades pertenecen a una comunidad socioeconómica, sometida a las mismas reglas que los humanos. (1996:14)” (p.5)

Los modelos de la naturaleza revelan una imagen compleja de la vida social. Evidencian también un arraigo especial de la colectividad a un territorio concebido como una entidad multidimensional que resulta significada a través de muchos tipos de prácticas y relaciones, estableciendo vínculos entre los sistema simbólico / culturales y las relaciones productivas que pueden ser altamente complejas.

El arraigo especial a un territorio, se convierte en un aspecto central puesto que es desde él desde donde se gestan las interacciones simbólicas y prácticas de diversa índole que aportan a la continua construcción y re-construcción de la identidad local, y no a la inversa.

El capitalismo avanzado ha invadido las prácticas basadas en el "lugar" de los modelos locales mediante diversas estrategias de gobierno, de homogenización, de etnocidio y dominación cultural. Por ello numerosas colectividades se movilizan por la defensa del "lugar", entendiendo éste como "una forma de espacio vivido y enraizado y cuya reapropiación debe ser parte de cualquier agenda política" (Escobar, 2000, p. 13).

Bajo esta mirada, comunidad actúa como un espacio en el cual los grupos mantienen y reproducen los emblemas culturales particulares de cada cultura, así como también actúa como un espacio en el cual la organización social re-significa la influencia que proviene desde el exterior (por ejemplo el Estado chileno), la modifica y articula sus adaptaciones. De esta manera, actúa no solo a nivel nuclear situando las fronteras que definen y diferencian al grupo étnico o de otros colectivos con horizontes políticos equivalentes, ni sólo a nivel identitario y de significación cultural material e inmaterial, sino que, la comunidad es también el espacio que posibilita el encuentro y ordenamiento del grupo como ente organizado en sus valores, creencias, ejes políticos, y que en palabras de Bello (2004) "no constituye para los grupos étnicos una forma de cerrarse en sí mismos, sino que es parte de una estrategia incluyente y democrática (De la Peña, 2000) que busca en la comunidad un 'núcleo duro' desde donde dialogar y proponer soluciones a los problemas que los aquejan." (p.109)

Anexo N° 19.

RED CHILENA DE CULTURA VIVA COMUNITARIA.

CONVOCANTES



La Red Chilena CULTURA VIVA COMUNITARIA está conformada por un conjunto de organizaciones, creadorxs y animadorxs de la cultura comunitaria autogestionada del país, que desde centros culturales comunitarios, batucadas, escuelas de música, circo social, radios comunitarias, economía solidaria y cientos de otras manifestaciones creativas, mantienen vivas las identidades y oportunidades de expresión de miles de personas.

Este sector resulta fundamental si se piensa en un desarrollo cultural donde la ciudadanía sea protagonista, considerando y

validando todos los saberes que nos conforman como sociedad, sin reducirla a una simple espectadora de este.

La Red chilena es parte de la Plataforma Puente un movimiento latinoamericano que busca el protagonismo de las bases en los cambios culturales.

PROGRAMA ENCUENTRO CULTURA VIVA (29 de agosto 2014)

“Encuentro de Animadores, Organizadores y Gestores Comunitarios e Independientes”.

Tema de conversación en el encuentro.

Eje numero 1: CULTURA VIVA COMUNITARIA, Culturas de base.

En Chile, la gran mayoría de los grupos de cultura auto gestionada, tanto de origen comunitario territorial, como de acción sin límite territorial, mantienen identidades y creatividades de miles de personas, aportando al desarrollo cultural de sus comunidades; la convivencia social y la expresión artística comunitaria, generando con esto un gran impacto socio-cultural y artístico"

Eje numero 2: REDES Y ASOCIACIONES.

Construir redes y relaciones de mutuo apoyo nos permite fortalecernos como parte del tejido social y la diversidad cultural del país, potenciando la cultura de base, popular y comunitaria, para la construcción social de anhelos, idearios y deseos comunes, ampliando el alcance de nuestras acciones aún fragmentadas.

Eje numero 3: AUTOGESTION Y SUSTENTABILIDAD

Uno de los elementos centrales de la autogestión es actuar con Independencia en torno a las decisiones que afectan nuestros procesos de construcción colectiva. Esta, puede ser entendida como valor u opción de vida, o bien como consecuencia e instrumento generado por la necesidad de organizaciones y gestores excluidos de las políticas culturales y Fondos concursables, obligándolos a buscar mecanismos alternativos y autosustentables, para la realización de sus proyectos. En ambos casos, la autogestión nos permite solventar el quehacer cultural de los territorios con autoforma y legitimidad.

Eje numero 4: *NUEVAS INSTITUCIONALIDAD Y POLITICAS CULTURALTS*

Entender la cultura como un bien público o común, requiere ampliar la capacidad para ejercer nuestros derechos culturales, donde el ejercicio de la cultura comunitaria y la gestión cultural independiente es central. En la actualidad, se está rediseñando el proyecto de ley que crea el Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio, y en este proceso ha fallado la voz de los grupos de base comunitaria, aún invisibilizados por la hegemonía de las políticas públicas y por la falta de un trabajo en red de mayor impacto.

Programación del día.

10.00 hrs. Inicio y acreditación

10.30 hrs. Exposiciones de 4 ejes temáticos.

12.15 hrs. Café

12.30 hrs. Primer trabajo de reflexión 4 ejes

13.45 hrs. Almuerzo

14.45 hrs. Segundo trabajo de reflexión 4 ejes

17.00 hrs. Café

18.00 hrs. Plenaria

Metodología de trabajo: Para que el dialogo sea fructífero, se trabajará en 4 grupos de conversación. Cada uno de ellos, recorrerá todos los contenidos propuestos, es decir los 4 ejes antes descritos.

INTEGRANTES DE LA RED A JUNIO 2014.

Corporación Arteduca, Barrio República, Santiago. Museo a Cielo abierto La Pincoya, Santiago. Teatro de Dudosa Procedencia, La Florida, Santiago. Red de Artesanos, Economía solidaria, Santiago. Cultura Libre, Santiago. Coordinadora Cultural Cañada norte, Lo Prado, Santiago. Colectivo a la Sombra, Santiago. Compañía de Teatro Aéreo Dementia Precox , Santiago. Talleres Poéticos Andamio, Santiago. Centro Cultural Creando Valle, Valle del Huasco. Centro de Desarrollo Humano

ENCUENTRO CULTURA VIVA CHILE. Por los Derechos Culturales

BIBLIOTECA DE SANTIAGO / 29 DE AGOSTO 2014

RESULTADOS.

Sistematización Patricia Requena.

NOVIEMBRE, 2014

1. PRESENTACIÓN.

En cada rincón de Chile existen ríos de cultura que circulan por poblaciones y barrios, en medio de la pobreza y la autogestión, a partir de escuelas comunitarias, carnavales, brigadas muralistas, centros culturales, grupos de circo social, bibliotecas populares, red de artesanos, experiencias de economía solidaria, teatros comunitarios, bandas de música, etc. Dicho sector es prioritario en un proceso concreto de Democracia Cultural, donde la ciudadanía sea efectivamente protagonista de su propio desarrollo socio-cultural y no un simple espectador de este.

Un grupo de actores, grupos y personas que adscribían a estos principios, y organizados formalmente hace un año y medio, la Red Chilena de Cultura Viva Comunitaria, en alianza con una serie de otros grupos culturales independientes, define en conjunto organizar de un hito que pudiera dar mayor presencia pública a estas expresiones, a la propuesta social y cultural que hay en ellas y entregar una señal política que diera cuenta de los cambios que se proponen en el país. El encuentro logró convocar a diversas organizaciones y personas dedicadas a esta área de trabajo, que durante todo un día, reflexionaron con pasión y entrega sobre las temáticas propuestas.

Porque el arte y la cultura son herramientas fundamentales para la construcción de una sociedad más justa, diversa y creativa.

II. ANTECEDENTES:

UN LARGO PROCESO EN CHILE Y LATINOAMERICA.

En síntesis, se trató de impulsar un quehacer cultural centrado en el movimiento, en los procesos más que en los productos.

En los diversos Foros y Congresos latinoamericanos, en especial en el *Foro Social Mundial de Belén do Pará*, realizado en Brasil (2009), se encuentran diversos representantes de las redes culturales existentes. Se constituye así, la PLATAFORMA PUENTE DE CULTURA VIVA COMUNITARIA, Red de redes, demostrando la fuerza de las organizaciones y la motivación por el intercambio.

Esta plataforma comienza a tener presencia en distintos espacios logrando entregar propuestas de Ley y anteproyectos de normas legislativas al Parlamento del Mercosur y otros.

En la actualidad existen legislaciones de Cultura Viva Comunitaria en Colombia, Costa Rica, Brasil, Argentina, Bolivia y Perú y la implementación de programas de apoyo efectivo por parte de los Gobiernos en esos países.

El hito colectivo más relevante de este proceso hasta ahora lo constituye el **Primer Congreso Cultura Viva Comunitaria**, Mayo del 2013 en La Paz. Se reúnen cientos de animadores y grupos comunitarios de 15 países; autoridades, legisladores y funcionarios; comunicadores y gestores que en su conjunto y en tres

álidos días, reflexionan y construyen nuevos acuerdos para transitar en este gran camino compartido.

RED LATINOAMERICANA DE CULTURA VIVA COMUNITARIA

La Cultura Viva Comunitaria (CVC) es una alternativa a la cultura hegemónica impuesta desde la colonización de Latinoamérica. Nace desde organizaciones comunitarias, políticas, sociales y populares de los diferentes rincones de nuestra patria grande. La identidad de esta cultura viva está fundida y brota desde los pueblos originarios, históricamente excluidos, discriminados y que ha mantenido un sello de resistencia frente a las diferentes estrategias colonizadora.

La Plataforma Puente Cultura Viva Comunitaria es el centro neurálgico de la red; ella nace de acciones públicas y el sostenimiento de un espacio virtual protagonizado por organizaciones y cuadros políticos culturales insertos en organizaciones sociales, académicas, empresariales, pastorales, sindicales, partidarias, gubernamentales, etc,

Los objetivos de la Red Latinoamericana son:

- EL fortalecimiento y la multiplicación, en toda Latinoamérica
- Reconocimiento institucional y legal por parte de las legislaciones y Estados nacionales de
- Ddifusión y promoción continental de las herramientas, marcos conceptuales e instrumentos institucionales que alientan Proyectos “Puntos de Cultura
- Articulación a nivel continental de las experiencias populares y sociales en materia de Arte, Cultura y Comunicación.

III. TRAYECTORIA RED CULTURA VIVA COMUNITARIA CHILE.

CULTURA VIVA COMUNITARIA EN CHILE

Como en Latinoamérica, en Chile hubo diversos procesos asociativos de grupos que realzaron su trabajo en comunidades y desde lo cultural. Hubo una red de Arte y Transformación c

on social, hubo una importante experiencia liderada por la ONG CENECA que generó en los años 80 y mediados del 90, un trabajo desde el teatro de animación comunitaria, paradigma de trabajo que se mantiene hasta estos días en algunos grupos del país. Hubo mucho trabajo de los audiovisualistas, de las ONG como La Caleta, de Entepola en lo teatral poblacional y otras muchas.

Hubo también un importante acto de organización de los gestores poblacionales y de base en torno a la EGAC, Escuela de Gestores y Animadores socioculturales que luego de Cultura en Movimiento de los años 90, genera una escuela permanente de formación y también una serie de encuentros nacionales hasta llegar en el año 2011 al Primer Congreso Nacional de Gestión Cultural.

IV. ENCUENTRO CULTURA VIVA. 29/AGOSTO/2014

En Enero del 2014, un pequeño grupo del colectivo define la necesidad de crear un hito que permita que los gestores y grupos comunitarios puedan reconocerse y visibilizar a su vez, El inicio del proceso lo impulsó la necesidad de crear una red para el encuentro de los cultores de base e incidir en las políticas culturales que se discuten, como la construcción del Ministerio de Cultura y visibilizar este sector cultural mayoritario.

El proceso busca focalizarse en reunir visiones de los participantes y propuestas. Con la idea de aprovechar el tiempo definimos crear una itinerancia de cuatro ejes fundamentales dentro del encuentro para entregarle dinamismo: Cultura Viva Comunitaria, Autogestión, Redes, y Políticas Culturales. Cada participante fue rotando por los cuatro ejes, asumiendo que cada primer eje era su eje madre. Esto dio la posibilidad de enriquecer el proceso, finalizando en la lectura pública de la gran acta redactada por los escribanos, en un ejercicio de validación popular. Posterior al encuentro la organización sistematizaría el acta, para presentar el documento formal a los asistentes, la ciudadanía y las instituciones.

Teniendo claro la base estructural que sustentaría al Encuentro buscamos un lugar simbólico que pudiera albergar esta expresión ciudadana. Fue la Biblioteca de Santiago, como hito de la responsabilidad del estado por nuestros derechos culturales y el pluralismo.

Creamos al inicio una plataforma comunicacional 4 meses previo al encuentro, para convocar a todos los cultores comunitarios y de gestión independiente que se encontraban alrededor del grupo organizacional, iniciando así una cadena de información por las redes sociales que logró convocar a un centenar de organizaciones y gestores.



OBJETIVOS DEL ENCUENTRO

- **Abrir un espacio de reflexión e intercambio** de los actores culturales comunitarios e independientes que laboran y activan los distintos espacios de Cultura Comunitaria de la región.
- **Reconocer prácticas y experiencias** en el ámbito de la cultura comunitaria e

independiente, relevando los diversos perfiles de trabajo, en tanto sus necesidades y fortalezas.

- **Definir líneas de acción** que permitan fortalecer una agenda conjunta, compromisos y acuerdos hacia el desarrollo de la cultura comunitaria e independiente del país.

- **Participar e incidir** en el proceso de discusión de la Ley del Ministerio de Cultura y Patrimonio, mediante una declaración pública que será creada y validada por los participantes del Encuentro.

COMISIÓN ORGANIZADORA: EQUIPO DE TRABAJO

La actividad es organizada por las siguientes organizaciones y colectivos:

- Red Economía Solidaria.
- Cultura Libre.
- Arteduca.
- Dementia Precoz.
- Museo Cielo Abierto
- La Pincoya.
- Colectivo A la Sombra.
- Talleres Andamio.
- Departamento de Cultura de Huechuraba.
- Descentralización Poética.
- Centro cultural Creando Valle.
- Patricia Requena, gestora independiente.



UNA REFLEXIÓN SOBRE EL TEATRO COMUNITARIO

Gabriel Frago.
2012

*"Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro,
si no está muerto, está moribundo;
como el teatro que no recoge el latido social,
el latido, histórico, el drama de sus gentes
y el color genuino de su paisaje y de su espíritu,
con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro,
sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible
cosa que se llama "matar el tiempo".
No me refiero a nadie ni quiero herir a nadie;
no hablo de la realidad viva,
sino del problema planteado sin solución."*
FEDERICO GARCÍA LORCA

Hoy, que se celebra el "Día Internacional del Teatro", el Centro Cultural Futurama han tenido a bien invitarme a ofrecer a los asistentes una charla sobre el teatro comunitario; invitación que agradezco pues éste ha sido, y sigue siendo una parte importante de mi formación y práctica teatral; y uno siempre agradece la oportunidad de que alguien escuche lo que a uno le apasiona durante una buena parte de su vida conciente.

Cada año para esta celebración se designa a una personalidad para que escriba una declaración sobre la situación actual del teatro. Este año se designó al brasileño Augusto Boal, quien elaboró, a partir de la urgencia y la necesidad inmediata de la sobrevivencia frente a una dictadura atroz y las inaceptables condiciones de vida del pueblo brasileño, una metodología y poética que servirán de nutriente importante de lo que en la segunda mitad del siglo XX se llamará teatro popular, teatro político, teatro comunidad o comunitario y una infinidad de

nombres que ha sido necesario ensayar para diferenciarlo del que se refiere García Lorca que no tiene derecho a llamarse teatro.

Efectivamente el teatro ha tenido que buscarse apellidos para nombrar lo que ha sido su función desde que el hombre, en su pulsión primigenia por comunicarse y crear lenguajes, inventa el del teatro y le asigna la función y estructura, heredada del rito, que es la de dar a la comunidad elementos, imágenes y visiones que ayuden a integrar a la comunidad, ofrecer un espacio de debate para resolver los conflictos o disputas entre segmentos, de la comunidad, actualizar los ritos y mitos que dan sentidos de pertenencia, permanencia y pertinencia comunes a sus miembros de la comunidad; además de aliviar las tensiones y contraposiciones recurrentes entre la conciencia individual y colectiva de cada miembro de ésta. Así pues el teatro desde sus orígenes y en su desarrollo histórico, por su función y estructura como lenguaje específico es comunitario, popular, político, religioso y laico, conservador y subversivo, todo eso simultáneo, sucesivo y alternadamente.

De tal manera que tener que decir del teatro que es comunitario, político o popular, para ubicar sus pretensiones resulta un pleonasma en cualquier caso. Pero así como las sociedades y sus lenguajes se van haciendo más complejos, y los usos de éstos se multiplican y especializan van requiriendo también diferenciarse entre sí las diversas prácticas teatrales. Es por esto que es injusto para el teatro, pero necesario para entender y advertir las intenciones, propósitos y naturaleza de cada práctica teatral.

Así pues, el teatro comunitario es una forma específica de práctica teatral que ha sobrevivido en diferentes periodos históricos y que, al igual que el rito, respondiendo a necesidades primigenias de expresión del ser humano viviendo en comunidad y que tienen que ver con la búsqueda, exploración, creación de elementos simbólicos comunes que articulados permitan a los individuos que conforman, reconocerse como miembros de una instancia o dimensión en que se admite que lo común siempre es más que la particularidad de cada individuo.

Vale la pena recordar, a propósito del rito, que de éste en su evolución y conforme las estructuras de organización social se van haciendo más complejas proceden tres prácticas sociales que bajo diferentes formas, alcances y funciones se convertirán en instituciones que ahora reconocemos como: el teatro, el derecho y la religión. Cada una de las partes que originariamente constituían el rito y las funciones que cumplían se fueron separando, especializando y siguiendo una evolución relativamente autónoma; de las partes de la estructura y funciones del rito que se dedicaban a establecer las normas de convivencia y los protocolos de justicia y resolución de conflictos entre grupos o miembros de la comunidad y de realización de los propios ritos, es decir lo que ahora conocemos en algunas religiones como la liturgia, surge la institución del derecho y la política como la instancia que gobernará y creará leyes para normar la convivencia armónica y equilibrada entre los grupos, clases e individuos frente al conflicto de sus intereses; de otras de las partes del rito que se ocupaban del contenido del mito, representado en el rito, y la preservación de la coherencia y consistencia de los aspectos metafísicos y trascendentales y los requisitos necesarios para mantener

el contacto con estas instancias, surge la religión y la filosofía como una institución y actividad que se encargará de ofrecer a la comunidad instrumentos que le mantengan en contacto con un universo integrado; de otros segmentos del rito procede el teatro como un mecanismo de reflexión y exploración y expresión de la comunidad y de sus miembros sobre su propia condición y posibilidades subjetivas, simbólicas y de su expresión en el continuo ensayo y puesta a prueba de los lenguajes que los identifican y los diferencian.

Esta descripción por supuesto peca de esquemática; sin embargo los estudios minuciosos que han realizado tanto antropólogos sociales como historiadores acerca del mito y el rito han comprobado que en su evolución, descomposición y transformación las estructuras y funciones del mito y del rito aparecen en prácticas sociales hasta nuestros días. Cada sociedad se reconoce a sí misma, y es reconocida por otras, a través de lo que ahora llamamos cultura; y cada cultura es la expresión viva y vigente de un conjunto de lenguajes y códigos que crea para sí misma para renovar y al mismo tiempo preservar aquellos elementos de identidad que le permita seguir reconociéndose en la dialéctica de lo que se transforma y lo que permanece; pero también la cultura es ese espacio que una sociedad se da para debatir y conciliar parte importante de su subjetividad, el imaginario colectivo es ese espacio en el se articulan la totalidad de imagerías, imaginaciones, discursos, debates, deseos en un gran *collage* que cada grupo, clase social, generación, sector e individuos ensaya interpretaciones, crea y recrea su propia visión del mundo y actúa su cotidianidad; sirve también para aprender comportamientos y actitudes que lo colectivo espera, admite o rechaza, para

reconocer a los iguales y a los diferentes, lo moral o éticamente correcto o incorrecto, transmite, sin ser precisamente lo religioso, creencias y fantasías, en fin, la cultura es esa dimensión constituida por una buena parte del mito y del rito a través de la cual el hombre contemporáneo aborda aquello que al hombre primitivo en proceso de construirse como *homo sapiens-sapiens* le urgía resolver: construir un mecanismo que le permitiera reducir la angustia que le provocaba enfrentarse a una realidad que lo sobrepasaba y sometía al temor de desaparecer y, junto con él, que desapareciera el terrible y maravilloso mundo en el que no comprendía cómo había llegado y, sobre todo qué hacer en él.

Dicho lo anterior, podemos entonces aceptar que el teatro es una parte de la cultura y que sería inaceptable concebirlo fuera de su carácter colectivo y comunitario; decir entonces teatro comunitario o teatro social o político resulta evidentemente un pleonasma.

Por consiguiente el teatro comunitario es una práctica social en la que la propia comunidad establece a través de sus medios expresivos y códigos la construcción de un espacio de ficción en la que, en primera instancia reafirmará los elementos básicos de su identidad y vínculos que dan sentido de pertenencia a los participantes y a los espectadores y presentará los temas o asuntos que son preocupación o tema de debate o conflicto al interior de la comunidad o hacia afuera.

En México a lo largo de su historia las formaciones sociales y las culturas emanadas de ellas han creado y se han apropiado de diversas formas teatrales para expresar su identidad y procurarse y elaborar respuestas y modelos de comportamiento, conductas y posturas frente a lo "otro" a lo diferente. Baste recordar que en la época prehispánica mesoamérica es un espacio geográfico, social, cultural, económico que generó y articuló una gran cantidad de ritos y mitos y prácticas religiosas que en su integración, superposición y sucesión lograron adquirir un dinamismo y riqueza de formas representacionales de los mitos y ritos dominantes logrando niveles de complejidad y espectacularidad similares al periodo helénico en Grecia.

En el periodo colonial, a pesar de la sobriedad y carácter sombrío de la primera etapa, la apropiación de las formas teatrales traídas por los españoles por parte de los indígenas y el posterior mestizaje, dio como resultado la elaboración de espectaculares fiestas religiosas, pastorelas, carnavales y representaciones ya sincréticas de contenidos míticos y rituales prehispánicos y formas teatrales europeas como: moralidades, misterios, pasajes bíblicos. En el desarrollo social del teatro un mecanismo importante de actualización cultural lo es la apropiación de una forma teatral de una cultura por otra; este proceso es uno de los más importantes fenómenos que marcan, más que una progresión, un mestizaje, una continua contaminación y contagio entre culturas y lenguajes que va renovando de manera casi permanente la necesidad de definir y redefinir la identidad.

Un aspecto importante del teatro en general, pero particularmente del comunitario, es decir de aquel teatro que explícitamente quiere cumplir con la función de que la comunidad se hable a si misma, de hacer evidente la necesidad de afirmar la identidad, es decir de adoptar colectivamente una postura frente al mundo; atenuar, disminuir o resolver, aunque sea momentáneamente, las contradicciones y oposiciones entre lo individual y lo colectivo; estas funciones están atravesadas por un eje que frecuentemente queda oculto o quiere ser omitido en las prácticas teatrales dominantes y autoritarias: la dimensión ética. En efecto, aunque la ética y la moral operan en la dimensión colectiva e individual respectivamente, las referencias y jerarquización de los valores vigentes son elaborados colectivamente y el teatro y las demás expresiones artísticas, sirven de espacio de debate para discutir y determinar su vigencia o no. De tal manera que el teatro y en especial el comunitario marcan como una necesidad urgente cada vez que se practica, la demanda a los espectadores y a quienes lo realizan de adoptar una postura frente a la vida, a la realidad, frente al mundo que habitamos. Es decir, el teatro, y las demás expresiones artísticas y más el que se reconoce como comunitario, tienen como característica poner en primer plano una práctica ética en el sentido de proponer como punto de partida la adopción de un punto de vista o postura frente a la realidad.

Siguiendo con el desarrollo de los momentos en que se desarrollo o tuvo auge diferentes formas de teatro comunitario habría que mencionar que durante el siglo XX y de manera particular en la segunda mitad, se desarrollaron prácticas teatrales que pueden ser calificadas de comunitarias, populares, políticas y hasta

de subversivas. Para principios del siglo XX es importante mencionar que surgieron diversas formas de teatro popular que, aunque tuvo una corta vigencia, sirvió de catalizador para oponerse a un concepto de cultura elitista en el sentido de que el positivismo como filosofía dominante, calificaba de inexistente o incapaz a las clases subalternas como productoras de cultura; así surgen, mediante apropiación previa, el llamado teatro de género chico que agrupaba una gran cantidad de pequeños formatos como el sketch, el teatro de carpa, el astracán, etc que son en su mayoría copias paródicas de formas europeas metidos en una estructura de Revista musical o Music hall, que permitía modificar ágilmente sobre la marcha su contenido ante la velocidad de los acontecimientos políticos, militares y sociales de ese período. Rápidamente se degradaron estos formatos en función de que ya no respondían a las necesidades de los grupos sociales y clases transformadas por la revolución; y aunque sobrevivieron algunos formatos el abordamiento de lo temas y los temas mismos ya no eran del interés de la sociedad moderna.

Para la segunda mitad del siglo el teatro comunitario y popular será visible a través del trabajo de algunos profesionales del teatro que retoman las características históricas del teatro: el teatro como instrumento de expresión individual y colectiva, de educación y de conformación de una conciencia y, por ende de una cultura nacional. Destacan las líneas de desarrollo sembradas por las misiones culturales en las que los títeres y teatro Guiñol con textos de Rosario Castellanos marcaron una pauta de teatro popular y comunitario que aún ahora se siguen practicando en algunas comunidades de Chiapas, Yucatán, Oaxaca y Veracruz.

Más adelante en los años cuarenta y cincuenta, algunos profesores del INBA y de la SEP crean un movimiento de Teatro Amateur que se va extender por todo el país gracias a la creación de las casas de cultura y de la definición de un teatro que justamente no tuviera la pretensión académica de ser profesional sino como un instrumento de orientación vocacional, de integración de la personalidad para los jóvenes y de apreciación artística y de integración a su comunidad.

Para los años sesentas además de la intensa práctica y apoyo institucional a la modernización de las prácticas artísticas y su profesionalización académica, se dan paralelamente dos movimientos ligados entre sí que harán muy visible la práctica de teatro popular y comunitario: el teatro en Coapa que surgió primero como un intento de que la comunidad del pueblo de Coapa aceptara la presencia de la Preparatoria de la UNAM a través del teatro convocando a jóvenes actores en formación profesional que lograron con esta práctica una postura de rigor y de compromiso ético con el teatro y con la sociedad ante la que desempeñaban sus actuaciones. La otra práctica teatral que destacó por cumplir con los principios del teatro comunitario y popular fue el Teatro Trashumante que durante casi toda la década de los sesentas llevaba teatro a las calles, estacionamientos y plazas de la creciente ciudad de México y poblaciones semi rurales del DF. Financiada por el entonces Departamento del Distrito Federal y el INBA a través de la entonces Escuela de Arte Teatral, varias de sus generaciones de estudiantes colaboraron creativa y entusiastamente en este movimiento que creó, en la mayoría de ellos la convicción y conciencia de la función social del teatro y su responsabilidad ética como creadores escénicos.

En los primeros años de la década de los setentas emerge en México un movimiento teatral que recoge de alguna manera algo que ya se venía cocinando en el resto de Latinoamérica en años anteriores; en Cuba con el teatro del Escambray, casi de inmediato que triunfa la Revolución; el teatro del oprimido de Augusto Boal en Brasil, el teatro del Galpón en Uruguay y otros que van apareciendo en Argentina, Chile, Venezuela de muy reducida duración o difusión por su carácter clandestino y según la intolerancia y brutalidad de las dictaduras de cada país.

En el caso de México resultaba sorprendente y al mismo tiempo comprensible el que fuera una empresa gubernamental quien cobijara y diera soporte a un proyecto teatral que abiertamente se asumía como un instrumento de divulgación de los servicios y concientización de grupos sociales hasta entonces marginados y señalados para su desaparición: los campesinos ejidatarios y temporaleros y comunidades indígenas. Es dentro de Conasupo que surge el Teatro Conasupo de Orientación Campesina cuya misión era en principio difundir entre los campesinos ejidatarios pequeños propietarios temporaleros, sobre todo productores de maíz, frijol y cultivos tradicionales los servicios que los diferentes organismos de Conasupo le ofrecían para romper el control de los caciques tradicionales y enfrentar los monopolios de la comercialización. Sin embargo, en su desarrollo este teatro fue abarcando aspectos más acordes con los intereses de la propia comunidad y poco a poco las brigadas de teatro fueron conformadas por ejidatarios, sus hijos, maestro rurales y bilingües indígenas. Sin dejar de lado el objetivo institucional fue adquiriendo más presencia el discurso y puntos de vista

de la comunidad configurándose más un teatro popular y comunitario que un teatro institucional de servicio.

Le siguió a esta experiencia el Programa de Arte escénico Popular, inserto en la Dirección General de Culturas Populares de la SEP. De corta vida pero que permitió consolidar los objetivos y procesos de trabajo de lo que de inmediato sentó las bases y los cuadros para el inicio de un movimiento que consciente y deliberadamente se echaba a andar como teatro comunitario, cuyo característica que lo diferenciaba de los anteriores movimientos era que la práctica teatral no dependiera del financiamiento de ninguna instancia de gobierno, sin dejar de gestionar recursos ante ellas preservando la autonomía de organización y objetivos artísticos. Surgió para su arranque una Asociación civil que coordinaría los primeros esfuerzos de organización y arranque TECOM A.C. cuyo objetivo, como de cada uno de los promotores teatrales, era desaparecer para que la comunidad se hiciera cargo de su teatro.

Lo demás es historia reciente en la que afortunadamente nuevas generaciones de teatreros comunitarios como los del Teatro comunitario de los Volcanes han tomado con renovada energía al recibir y emprender la compleja tarea de tomar en comodato el Teatro Morelos del IMSS y poner a prueba los nuevos derroteros que puede tomar el teatro comunitario y popular en esta región del Norte de la ciudad de México.

Quiero terminar esta charla con un pensamiento del mismo personaje con la que dí inicio: Federico García Lorca que fue un teatrero comunitario y popular con su Barraca y que, a pesar de su brevedad dejó grandes enseñanzas acerca del teatro.

“El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera.”

Gracias por su atención

Marzo de 2009.

¡ACERCA DE TEATRO POPULAR, UNA UTOPIA EN MARCHA Y UNA HERRAMIENTA VIVA PARA LA EDUCOMUNICACION...¡

EL TEATRO COMO HERRAMIENTA EDUCOMUNICACIONAL...VIVA

Victor Soto Rojas, Actor Teatro "LA CARRETA"
Santiago, noviembre 2002.

ACTO 1, de las particularidades de una planta y sus dos flores..

DEL Teatro, en lo oficial, lo que importa es que la recreación de situaciones humanas a representar sea un hecho principalmente artístico, de depurada estética e impacto significativo en los sectores que consumen arte, por esa vía asegurar presencia, éxito de taquilla, en los circuitos nacionales e internacionales que rodean al medio profesional.

Para el Teatro Popular, el Teatro es expresión artística, medio de comunicación, educación, entretención, instrumento de expresión integral "...Que tiene el hermoso privilegio de hacer amena y gustosa la enseñanza..."(Martí); "...Y en la recreación de las relaciones humanas desnudar las relaciones sociales, de poder, de dominación, poner acento en el contacto con el público, puesto que un Teatro sin contacto con el público carece de sentido..." (B.Brecht. El Teatro Popular no se limita al espacio sala o a la taquilla para existir, privilegia la relación y el contacto directo con el público, desde aquí comienzan los propósitos educacionales, siguen con el tipo de puesta en escena, las temáticas (mensajes) para representar "realidad" de sociedad, de congéneres, de interrelaciones a través del "verse": reflejar, identificar, tomar conciencia de que nada acontece por casualidad, por accidente o, dios quiere que los pobres seamos pobres.; interpelar, conminar a reaccionar: "eso me pasa a mí., Eso sucede en el país.": súper objetivo: ¡"ya sé porque nos pasan, tenemos que cambiar.."; Producir re-conocimiento, re-elaboración y conciencia (ante lo que muchas veces, viéndolo no se ve, y otras no queremos ver, pasando hacer funcionales al sistema de explotación); Al final de la función el equipo actoral invita a los espectadores a reflexionar a cerca de lo expuesto, momento mediacional significativo para ambas partes, pues se rompen los encuadres del allá y del acá.

Para lograr esto, el acto teatral unirá al espectador y actor en torno a una historia y mensaje el cual viajará por el hilo invisible de la respiración exhalada, para llegar en vibraciones, sonidos e imágenes a un oído y ojos receptivos (Che Guevara) el que le podrá agregar contenido, sentido, transformarlo, darle una nueva proyección y trascendencia.

La magia, lo lúdico, el descubrimiento permanente, lo inesperado, los elementos musicales, escenográficos, vestuarios, etc. serán los adornos que apoyarán el impacto y efecto para que este mensaje sea aprendizaje. Mensaje e información que busca quedar pegado no solo al intelecto, a la piel, a los sentidos como huella indeleble. Jamás se olvida la primera obra vista (por pésima que esta halla sido), sus personajes, contenidos, historia, etc. quedó en nosotros.

Lo Educomunicativo del Teatro podemos asimilarlo a la comunicación interpersonal que se realiza cara a cara (Roberto Aparici - La Educomunicación a comienzos del siglo

XXI). El actor - actriz y el espectador se vinculan por ese cordón umbilical que es la respiración: saben – sienten – y viven esa comunicación, incluso se hacen cómplices de una “verdad actuada” y que por el solo hecho de aceptar esta convención pasa a ser verdad creída, verdad que puede llegar a ser tanto o más potente según Augusto Boal, que el impacto de un tanque o una bala, puesto que el nivel de denuncia surgida, apunta al conocimiento, a los sentidos, a la toma de conciencia, a la trascendencia. Esto sin duda hace que lo educomunicacional desde el Teatro y el Teatro Popular sea una herramienta educomunicacional peligrosa.

ACTO II, de lo que se quiere obtener de la planta y sus dos flores

Cuando el Teatro es utilizado para comunicar y educar en las ideas de la clase dominante (lo que se puede hacer conciente o inconscientemente) pasa hacer expresión artística y se refuerza por toda la parafernalia que rodea al teatro denominado profesional y lo mostrado es arte, aun cuando se recree la Intimidación, los Castigos, el Sometimiento, la Tortura – se mostró artísticamente. Por ejemplo la fuerza del designio y el poder de los dioses (las tragedias griegas); el poder de Dios y de la religión (los autosacramentales) ; el hombre sin salida y la incomunicación en la sociedad moderna (dramas psicológicos - teatro del absurdo); las luchas devastadoras por el poder (Shakespeare y otros); el amor todo lo resuelve incluso los problemas y conflictos sociales (comedias y dramas burgueses), etc.

A modo de alcance, las teleseries hoy cumplen la misma función que cumplieron ayer las tragedias griegas, con catarsis como instrumento persuasivo y todo.

Hay por cierto también otro tipo de engendros que se acometen consciente o inconscientemente: obras que pueden estar construidas para resaltar conflictos sociales, al ser puesta en escena el énfasis y el conflicto central se elude, como por ejemplo en la Pérgola de las Flores, trasladándolo al de la relación amorosa de la Carmela: blanqueo de obra.

Cuando al Teatro se le asume como y desde el Teatro Popular y lo educomunicador en sentido liberador, resulta ser panfleto, política, expresión no artística y se le reprime; la historia está llena de casos (lo más contemporáneo en tiempos de dictadura y lo más cercano la obra Prats) y la manera de reprimir se expresará de muchas formas.

Esta es parte de la gran diferencia entre el Teatro Popular y el Teatro como simple expresión artística enseñado en Escuelas privadas o Universidades Públicas y privadas.

ACTO III de las esperanzas puestas en la planta y en una de sus flores

Para el Teatro Popular el público objetivo es principalmente (Teatro “LA CARRETA” Proyecto Desarrollo Teatral Cultural en la Marginalidad....) aquel que vive en “..la línea de la pobreza y tiene carencia de ingreso suficiente para alcanzar un umbral o línea de la pobreza que represente niveles mínimo de ingreso necesarios para satisfacer adecuadamente las necesidades nutricionales (línea de indigencia) y las consideradas como básicas (línea de pobreza), o en el caso de aquellos hogares cuyos ingresos son insuficientes para satisfacer las necesidades básicas, alimentarias y no alimentarias, de sus miembros; o aquellos en situación de indigencia que aun cuando destinarán todos sus ingresos a la satisfacción de las necesidades alimentarias de sus integrantes, no lograrían satisfacerlas adecuadamente. Tampoco cuentan con las oportunidades ni los apoyos necesarios para desplegar, ni siquiera en condiciones adecuadas las capacidades y potencialidades que les permitan acceder a estos bienes y servicios ni integrarse plenamente al desarrollo. Estos sectores sociales viven en una territorialidad que les

ofrece condiciones deficitarias para el mejoramiento de las condiciones de vida y dificulta su plena integración social (F. Ossandon – Documento Síntesis Módulo N°1 Pobreza – septiembre 2001).

Son habitantes de comunas pobres, los trabajadores del campo, la ciudad, los pescadores, indígenas, estudiantes, empleados, etc. La mayor de las veces de baja escolaridad. Los espacios Escénicos para el Teatro Popular serán: la intervención y transformación de los espacios públicos, las sedes sociales, las calles, sitios eriazos, plazas, anfiteatros comunales, canchãs deportivas, espacios convencionales etc.

Ellos son los destinatarios principales del hacer del Teatro Popular, también lo serán todos aquellos que aun cuando no se crean pertenecer, o no creen que pertenezcan directamente a estos sectores sociales se sientan tocados, interpelados o interpretados e invitados a actuar en contra de las injusticias, atropellos sociales, de derechos humanos exclusión, marginación socioeconómica, educomunicacional, de salud, cultural, etc. (de acuerdo a las formas que usan las empresas comerciales para otorgar créditos comerciales se supone pobres a todos (as) aquellas personas que ganen menos de \$400.000.-.)

El Teatro Popular trabaja lo educomunicativo a través de la creación de obras teatrales, la Formación, Capacitación de Monitores, de Actores comunitarios, de Gestores Culturales, etc. Objetivos: la autoconciencia y conciencia social, fortalecer los vínculos sociales, la modificación cognitiva y de actitud, la transformación y la trascendencia social; la valoración social, la autoestima, la organización social, etc.; de manera entretenida, lúdica, desmistificadora y participativa. Pone énfasis en lo afectivo para producir el cambio cognitivo y en la emoción del aprendizaje (Reuven Feuerstein); en el sentido de identidad, apropiación y transformación convendremos con Marx (Carlos), y Freire (Paulo) que estamos en presencia de un proceso liberador.

ACTO III de la planta y de una de sus flores en terreno

Es sin duda este sentido de auto conciencia, conciencia social, y emoción de educar y a la vez sentirse educado - según Freire (Paulo) -: el gran ausente en el proceso educativo actual de nuestra sociedad. En este contexto resulta también difícil plantear un educar democrático horizontal, pues el sistema capitalista basa su existencia en la estratificación social y la plusvalía con todos sus significados y significantes – y otra vez Freire (Paulo) – como la Educación es un acto político, a los detentadores del poder no les sirve un sujeto que se desarrolle en esa dirección. Y como los educadores (genéricamente hablando) son educados para cumplir en esa premisa, el sistema por allí asegura su perpetuidad, sus modernizaciones y el conservadurismo educacional. Por ello jamás los sectores pobres recibirán o podrán acceder a bienes o servicios de dignidad socioeducacionales, de salud, artísticos, de vivienda, etc. que quebranten los parámetros prefijados por el sistema capitalista, para ellos. Obviamente siempre hay excepciones. Por eso también las reformas en las diferentes áreas del sistema o sociedad sólo estarán en función de las necesidades del tipo de mano de obra o de sujeto que se quiere construir (sesión de postítulo con el profesor Claudio Avendaño). Por esto también el Teatro Popular no contará con apoyos ni recursos oficiales para su masificación más allá de los estrictamente necesarios: en todo se ha de parecer democrático. Por tales razones también votamos cada cierto tiempo, pues es necesario cambiar para que todo siga igual (Gatopardo). Esto trasciende a los buenos propósitos o intenciones de quienes quieren gobernar con sentido social sea en el ámbito nacional, regional o local.

ACTO IV de la planta y su flor frente a la tormenta

Si de verdad la democracia es lo que se dice, y la tolerancia lo que se pretende, parece una tontera lo antes expuesto, pero porque acontecen así las cosas? Parodiando a Roberto Aparici (La Educación a comienzos del siglo XXI, Pág. 5-) diremos que el Teatro Popular (educador) suele ser un medio molesto y perturbador en contextos autoritarios. En una dictadura esta cuestión parece obvia, pero porque, resulta ser molesto y a veces intolerable en países democráticos? – Sigue Aparici:..en EEUU la práctica educadora puede ser considerada un ataque al sistema si se realizan acciones, actos, y una formación masiva que critique los cimientos de la construcción mediática de ese país, Podría ser considerada una actividad de adoctrinamiento contra los principios de la “democracia norteamericana”...

De esta manera se justifica lo que señala. - Francisco Sierra Caballero: Políticas de comunicación y educación Una introducción Histórico-Cultural - “...que las políticas culturales contrareformistas de EEUU y de Inglaterra en los años ochenta bajo el concepto de modernización competitiva desmantele los servicios públicos, someta a los medios de comunicación y educativos, a los imperativos del capital y los requerimientos de la oferta y la demanda del mercado de la cultura. Y sigue: ...el conservadurismo neoliberal y su programa de privatizaciones, corporativismo extremo y competitividad exacerbada influirá las políticas públicas en Educación y Comunicación y todo proyecto democrático de integración cultural será desestimado a favor de criterios productivistas o instrumentales, relegando el papel de los poderes públicos en materias educadoras a una función meramente subsidiaria...”

En nuestro país a pesar de los esfuerzos por canalizar justicia y equidad a través de la multiplicación de Fondos Concursables, la Alfabetización Digital, Llenar de Computadores los establecimientos educacionales o sedes vecinales, Capacitar, Tecnologizar la sociedad, facilitar la contratación de mano de obra a los empresarios, etc. se percibe que más se avanza en la agudización de las contradicciones y conflictos sociales por cuanto: cada vez es más grande la brecha entre pobres y ricos; fracaso de la privatización de empresas y de la regulación de las mismas (mayor cesantía y cesantía dura, se encarecen y suben los precios de los bienes y servicios, etc); no invierten los privados en su propio país; se recortan los presupuestos sociales; se glibaliza el estado y gobierno en cuanto a políticas de protección social; y lo más delicado dentro de este supuesto es que pareciera ser que la clase dominante a través de las organizaciones empresariales, partidos políticos de derecha, de los poderes de facto, etc. parecieran estar en un accionar concertado en los propósitos de asfixiar, hacer fracasar, provocar la muerte natural de un gobierno liderado por un “gobernante socialista”, que no les da garantías y es incapaz de “ordenar el país...” (pues para ellos aunque la mona vista seda no deja de ser mona....) actitudes que pueden coincidir con un predominio y políticas exacerbadamente reaccionarias de EEUU, (en el caso de América Latina -ver caso Chávez – Venezuela; Lula - Brasil, entre otros..).

ACTO V la planta y su flor ante la sobrevivencia

Esta realidad se torna más compleja, cruda y difícil, cuando además, se intencionan políticas oficiales para dar salida a los problemas internos buscando la firma de tratados de libre comercio (Europeo, EEUU, Asia, etc.), y como país empujados a una globalización, a una sociedad global de la información, a sumir liderazgos (en el Continente) febles, asimilarnos al mundo desarrollado, a la modernidad: desde la absoluta falta de identidad, de cohesión, de saneamiento social, político, derechos

humanos, etc. desde un país que vive además el desarrollo desigual y combinado de una manera dramática? No nos estaremos autoengañando nos estarán haciendo comulgar con ruedas de carreta? No seremos más que meros consumidores de globalidad?. No estaremos por esta vía también liquidando las riquezas naturales? No estaremos avanzando lenta y silenciosamente a convertirnos de patio trasero a un nuevo estado libre asociado? O invitados a hacer un puesto de feria libre en esta sociedad neoliberal y de Mercado? So pretexto de alcanzar modernidad, desarrollo empresarial – productivo, y el ansiado chorreo de riqueza que permitiría el crecimiento de país en equidad? Y si de verdad hubiese crecimiento, desarrollo tecnológico y mediático, cambiará la esencia de la sociedad: clases sociales, plusvalía? De propiedad de quienes serán los medios? Enfrentados a un nuevo milenio y a las nuevas particularidades de la sociedad (globalización, lo mediático, el mercado como regulador de las relaciones, las nuevas formas de organización de la ciudadanía, las nuevas temáticas y nuevas necesidades impuestas a los ciudadanos, el desarrollo de la actual niñez sin historia de juegos humanizadores o socializadores y/o con historias de destructuración de pertenencia y asimilación a macdonal's y a realidades mediáticas, etc.), qué rol le cabra jugar al Teatro Popular y a todos los educadores?

ACTO VI la planta y su flor deciden sobrevivir

Por cierto hay esfuerzos y no pocos por cambiar este sistema (Movimiento Anti Globalización, Asamblea de Porto Alegre, etc.) Hacia allá queremos aportar desde el Teatro Popular. La valoración del mismo como medio Educomunicacional nos incita a pensar, buscar, profundizar, perfeccionar, descubrir o re-descubrir estrategias para seguir avanzando en apoyar la autoconciencia, conciencia social, y de vínculos entre los seres humanos como trampolín para la construcción de una sociedad humana, en justicia social

En este propósito el Teatro desde su origen es un potente instrumento, en permanente construcción. Y en el cual el ser humano descubre sus capacidades lo utiliza para canalizar sus inmensas necesidades de expresar y comunicar. La humanidad lo construye a medida que se construye a sí misma, se relaciona entre sí y con su entorno; al utilizar los espacios y los elementos los transforma; al enfrentar la satisfacción de sus necesidades descubre capacidad, inteligencia, formas, condiciones, habilidades, recursos, etc. (función actoral). En esta apropiación teje conciencia, sociabilidad, ritualidad, trascendencia. Este permanente descubrimiento, asombro y significación; la comunicación toma cuerpo en la palabra, en la emoción, en el gesto, en los sentidos, el sexo, los sueños, el juego, con todo lo que sé “..inunda de nubes el vacío” (Vicente Huidobro, Altazor) expresivo; así de comunicación primaria, natural, espontánea, sanguínea al desplazar energía, recibe como respuesta la energía de la naturaleza, de los elementos, de los otros seres humanos para construir desde abajo y en solidaridad esta el camino nuevo de educadores a través del siempre eterno Teatro.-

ACTO VII para mayor muestra un botón

A modo de ilustración y complementación de lo todo lo antes expuesto, en base a un esquema **realizado por Brecht** mostraremos la diferencia existente entre estas dos flores de la planta llamada Teatro. Brecht denomina a su Teatro Épico:

<i>TEATRO OFICIAL</i>	<i>TEATRO EPICO</i>
El escenario "corporiza" un hecho.	Lo narra.
Compromete al espectador en la acción y Desaprovecha su actividad intelectual.	Lo transforma en observador , despierta su actividad intelectual.
Le posibilita sentimientos.	Le obliga a tomar decisiones
Le proporciona vivencias.	Le proporciona conocimientos.
El espectador es introducido a la acción.	Es situado frente a la acción.
Se trabaja en la sugestión.	Se trabaja con argumentos.
Se conservan las sensaciones.	Las sensaciones se llevan a una toma de conciencia.
El hombre se presenta como algo conocido de ante mano.	El hombre es objeto de investigación.
El hombre es inmutable.	El hombre se transforma y transforma.
El suspenso se crea en torno al desenlace.	El suspenso se crea en torno al desarrollo.
Una escena existe en función de la siguiente.	Cada escena existe por sí sola.
El desarrollo es lineal.	El desarrollo es curvilíneo.

Curso Post Título en Comunicación y Educación
Universidad Diego Portales.

Natura non facit saltus.	Facit saltus.
El mundo tal cual es.	El mundo tal como será.
Lo que el hombre debería ser.	Lo que el hombre debe ser.
Sus instintos.	Sus motivos.
El pensamiento determina el ser.	El ser social determina el pensamiento.
Opera dramática.	Opera épica.
La música esta al servicio.	Es intermediaria
La música realza el texto.	Comenta el texto.
La música da significación al texto.	Presupone el texto.
La música ilustra.	Toma posición.
La música pinta la situación psicológica.	Señala un comportamiento

Santiago primavera 2002.-