

# El Teatro del Pueblo en Chile: una experiencia de organización popular

## *Teatro del Pueblo in Chile: an experience of popular organization*

---

Lic. Javiera Brignardello \*

[jibrignardello@uc.cl](mailto:jibrignardello@uc.cl)

### Resumen

A continuación, se despliega una investigación en torno al Teatro del Pueblo, grupo teatral que se desenmarca de los circuitos de producción oficial de 1960. Este fue liderado por María Maluenda y estuvo conformado principalmente por estudiantes de la Universidad de Chile que a su vez eran militantes de las Juventudes Comunistas. A partir de los testimonios de cuatro de sus integrantes y una de sus espectadoras, sumado a la reflexión desarrollada desde los conceptos de archivo (Foucault, Derridá, Guasch), memoria (Arfuch, Jelin) y teatro popular (Bravo-Elizondo, Boal, Cánepa, Díaz Herrera) se busca realizar una visibilización de su trabajo teatral y responder a la siguiente pregunta: ¿De qué forma las estrategias populares<sup>1</sup> constituyen el imaginario del Teatro del Pueblo?

**Palabras clave:** memoria, testimonio, archivo, teatro popular, Teatro del Pueblo, María Maluenda, Juventudes Comunistas.

### Abstract

The following research focuses on *Teatro del Pueblo*, a theatre group that is conceived dissociating itself from the official theatrical production circuits of the 1960s. Its leader was María Maluenda and was conformed mainly by students from Universidad de Chile, which were also militants in *Juventudes Comunistas*. Starting from the testimonies of four of its members, with the reflection made on the concepts of archive (Foucault, Derridá, Guasch), memory (Arfuch, Jelin), and popular theatre (Bravo-Elizondo, Boal, Cánepa, Díaz Herrera), this paper aims to visualize their theatrical work and answer the following question: In which ways the popular strategies constitute the *Teatro del Pueblo* imaginary?

**Keywords:** memory, testimony, archive, popular theatre, Teatro del Pueblo, María Maluenda, Juventudes Comunistas

Recibido: 18/04/2018. Aceptado: 24/10/2018

---

\* Trabajadora independiente, Chile.

1 Comprendidas como las herramientas utilizadas por el teatro popular.

## Introducción

Es posible constatar que lo que ha garantizado la presencia del teatro aficionado en la historia teatral chilena durante el periodo comprendido entre 1950 y 1973 es, principalmente, el vínculo que estos grupos tenían con el teatro universitario. En otras palabras, la presencia que tienen estos proyectos teatrales en el archivo ocurre muy raramente a partir de su particularidad. La mayoría de las veces, todo lo referente a teatro aficionado o teatro político es abarcado como una masa homogénea, sin subjetividades ni imaginarios propios. Son 'grupos de aficionados' que participaron en 'Festivales de Teatro Aficionado' que realizaron teatro en 'lugares no convencionales' y que, en algún momento, desaparecieron o fueron absorbidos por los teatros oficiales (Cánepa, 1971, p.200).

Por esta razón, he decidido trabajar desde la particularidad de un grupo que no ha sido registrado en el archivo, es decir, que aún no compone un corpus sistematizado y resguardado por una institución oficial: el Teatro del Pueblo (TP). Este es un conjunto teatral que desarrolló su trabajo en Chile durante la década del 60. Liderado por María Maluenda y Roberto Parada, fue constituido mayoritariamente por jóvenes universitarios y militantes del Partido Comunista que comprendían el teatro como una herramienta política eficaz para comunicarse con el pueblo y lograr su emancipación y participación activa en las luchas sociales.

Con el fin de indagar en los silencios del archivo, es decir, aquello que fue excluido y posteriormente olvidado por parte de las y los estudiosos del teatro; y con la intención de desenmarcarme de la tradición, no me referiré especialmente a la relación que este grupo tenía con el teatro universitario de la época, sino que a sus vínculos con el teatro popular, que es definido por Bravo-Elizondo como "una corriente revolucionaria en lo teatral, tanto por los cauces tradicionales que abandona, como por su urgencia creadora en cuanto a las formas y a las técnicas, por su lealtad a las clases desposeídas y por su renuncia a los halagos y beneficios del éxito, la cotización y la publicidad" (1991, p.9-10). Esto, a partir de la comprensión del teatro popular como un posible aspecto constitutivo, consciente o no, de las estrategias que utilizaba este grupo para escenificar la realidad.

Por otra parte, cabe destacar que la presente investigación no tiene intenciones historiográficas, puesto que está plagada de inexactitudes que aún son imposibles de dilucidar. Es por ello que, ante la necesidad de situarla en una categoría determinada, es más preciso que su enunciación se entienda dentro de los parámetros de un trabajo forjado a partir de memorias, es decir, aquellos "procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales" (Jelin, 2001, p.2) que se 'enmarcan' en una época no tan lejana, pero diametralmente distinta a la que habitamos hoy, casi sesenta años después. Porque el ejercicio de la memoria, principalmente en Latinoamérica, es fundamental en la comprensión de nuestra sociedad y los distintos procesos que nos han llevado a nuestro presente, más si estas memorias corresponden a una época, y la proyección de un futuro, anterior a todo lo que transformó con posterioridad la dictadura en Chile.

Dicho esto, es posible definir que el objetivo general de esta investigación consiste en el levantamiento de material del Teatro del Pueblo para comprender el vínculo de este con el teatro popular y si es pertinente o no. Es por ello que se reconstruirá su quehacer teatral y se definirán las particularidades de su trabajo escénico; para finalmente identificar las posibles estrategias populares que presentaban en ese quehacer mediante el testimonio y los documentos de cuatro de sus participantes y una de sus espectadoras; comprendiendo

que el teatro y sus implicancias en la sociedad, no solo se comprueba al analizar el trabajo de sus enunciadores, sino también a la reflexión realizada por las y los receptores.

De esta forma, se reconstruye la historia de estas mujeres y hombres teatreros que en su juventud creyeron fervientemente que su trabajo en escena, político y popular, podía contribuir de forma activa a la transformación de la sociedad chilena. A partir de estas, que eran sus búsquedas, yo me posiciono desde mi propio contexto y disciplina, planteándome la pregunta que me aproxima a mis propias búsquedas: ¿De qué forma las estrategias populares constituyen el imaginario del Teatro del Pueblo?

## 1. ¿Qué se vivía en Latinoamérica?

Para comprender el contexto de producción del TP hay que considerar que su efervescencia no era un hecho aislado. La década de los 60 fue una época convulsionada que llevó a todas las personas a una participación activa en los cambios sociales que ocurrían en el mundo. En el contexto de la Guerra Fría, Latinoamérica se convirtió en un espacio de lucha para las potencias imperantes. De esta forma, se llevó a cabo una organización ciudadana que se vio reflejada, por ejemplo, en la Revolución Cubana ocurrida en 1959 o el golpe de estado militar ocurrido en Argentina en 1962. A su vez, se vivía el surgimiento de diversos movimientos de izquierda, muchos armados, como lo fueron el Ejército de Liberación Nacional (1964) en Colombia o el Frente Sandinista de Liberación Nacional (1961) en Nicaragua; además del reconocimiento de importantes sujetos revolucionarios como Hugo Blanco en Perú o Ernesto Che Guevara en Cuba.

Todos estos acontecimientos se vieron reflejados en el ámbito artístico que, afectado por este contexto político y social, desarrolló diversas estrategias para dar cuenta de su compromiso con las distintas luchas que se llevaban a cabo. En Chile, durante 1960, artistas visuales como José Balmes, Guillermo Núñez y Francisco Brugnoli desarrollaron su arte con un marcado compromiso histórico de carácter político-ideológico, que llegaría a su culminación en la década de 1970 con la elección de Salvador Allende. Asimismo, este decenio fue el inicio del desarrollo de la Nueva Canción Chilena, movimiento que pretendía recuperar la música folclórica. A partir de la influencia de figuras como Violeta Parra, Margot Loyola y los poetas Pablo Neruda y Nicanor Parra, se desarrolló un universo musical comprometido con los procesos de cambios sociales que nació en las peñas y posteriormente llegó a implantarse en lugares de oficialidad como lo fue en 1969 el Festival de la Nueva Canción Chilena organizado por la Universidad Católica de Chile. Hoy en día, es posible reconocer a muchos de los que fueron exponentes de este movimiento, tales como Víctor Jara, Inti-Illimani, Quilapayún o Ángel Parra.

Por su parte, en el ámbito literario, surgía en 1960 el Boom Latinoamericano encabezado por Gabriel García Márquez en Colombia, Julio Cortázar en Argentina, Mario Vargas Llosa en Perú y Carlos Fuentes en México. Este movimiento también llegó a Chile representado por escritores como José Donoso. Por su parte, respecto al teatro, en 1960 en Chile ya se consolidaban los teatros universitarios que también pretendían cumplir un rol social significativo. Esto lo demuestra la fundación del teatro Teknos en 1958 y el estreno de obras de carácter social como lo fueron *La pérgola de las flores* de Isidora Aguirre en 1960, *La Remolienda* de Alejandro Sieveking en 1965 y *Topografía de un desnudo* de Jorge Díaz en 1966, ocurrido en la Habana misma.

A partir de estos hechos, es posible constatar que el TP responde a un contexto en el que el compromiso social y político era determinante en el mundo artístico y cultural de la época. En otras palabras, producir un arte no-comprometido, que no se adhiriera a las luchas sociales no tenía sentido en alguien que se definía como un sujeto político. Es así como existe una responsabilidad no solo artística, sino también ideológica<sup>2</sup> a la que los y las integrantes de este grupo teatral se sumaron utilizando sus propias herramientas de lucha.

## **2. Teatros Universitarios: la constitución hegemónica del archivo de teatro nacional**

El archivo se puede definir desde dos perspectivas. Primero, desde su concepción de espacio alegórico, es comprendido como un corpus coordinado “dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada” (Guasch, 2011, p.10). Por otra parte, el archivo, en palabras de Derridá, también sería aquello que está “depositado en algún sitio, sobre un soporte estable y a disposición de una autoridad hermenéutica legítima” (1997, p.4). En consecuencia, el archivo está compuesto por documentos organizados y clasificados que legitiman una ideología; y a su vez, estos se depositan en un lugar institucional, al cuidado y bajo el conocimiento de una autoridad. Si partimos de esta premisa, se desprende la conclusión lógica de que aquellos archivos que conforman la historiografía teatral chilena, entre 1950 y 1973, corresponden principalmente a lo que fue el teatro universitario.

En particular, respecto a estos archivos, es importante recalcar que en Chile no existe un lugar espacial en el que estén resguardados, salvo el Archivo de la Universidad Católica. La problemática de este depósito es que, como todo archivo institucional, presenta silencios y puntos ciegos a los que es difícil acceder desde la oficialidad. Es por ello que, cuando me refiero al archivo de teatro nacional, hablo principalmente de documentos inmateriales a los que se alude en los libros historiográficos que se encuentran desperdigados en bibliotecas o colecciones particulares.

Lo que se describe a partir de estos documentos es que en un mundo convulsionado y atestado de crisis, intelectuales y artistas de distintas partes del globo migraron hacia Latinoamérica. Este hecho, además de la formación cultural de la elite en Europa, trajo a Chile nuevas formas de teatro desarrolladas en el viejo continente y Estados Unidos. Estas concepciones, que incluían las teorías teatrales de Stanislavsky, Brecht y otros autores; respondían a las búsquedas propias de la elite del país: “dar forma a una expresión dramática chilena contemporánea elaborada a partir de la exploración de la realidad nacional” (Pradenas, 2006, p.341). Así, principalmente en la Región Metropolitana, se consolidó un contexto propicio para que las universidades fueran el centro de formación de la producción artística chilena, construyeran el archivo e instalaran “los dispositivos artísticos en ese lugar privilegiado que denota lo que la nación ha considerado tan valioso que debe ser preservado para las futuras generaciones” (Grass, 2017, p.7).

En este contexto, fueron la Universidad de Chile con su Teatro Experimental (TEUCH y posterior ITUCH) y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC)

2 Definida por Gramsci “como el terreno ‘donde los hombres se mueven, adquieren conciencia de su posición y luchan’” (Gramsci citado por Mouffe 198). Es relevante el hecho de que esta lucha no se da en la individualidad. El autor comprende que los sujetos son “producidos por la ideología en un campo socialmente determinado, de modo que la subjetividad es siempre el producto de la práctica social” (Mouffe 199). En otras palabras, la ideología siempre se materializaría en la práctica.

quienes, comenzaron a desarrollar esta nueva forma de hacer teatro que convocaba a un espacio multidisciplinario y buscaba cambiar las bases de la profesionalidad teatral en Chile (Hurtado, 2010, p.20). Es en pos de ello que, según Hurtado, los grupos teatrales trabajaron a partir de cuatro objetivos interdependientes: difundir el teatro clásico y moderno, formar un teatro escuela, crear un ambiente teatral y presentar nuevos valores abiertos a los talentos renovadores del teatro nacional.

A su vez, otro objetivo relevante en el quehacer de los teatros universitarios era llegar a públicos obreros. En pos de ello, se fomentó y divulgó el arte dramático en centros obreros (Cánepa, 1974, p.187) como lo fue en 1966 la creación del Teatro de la Central Única de Trabajadores, en 1965 el Teatro-Carpa UC, en 1968 el Festival Universitario Obrero organizado por esta misma universidad y la creación de la Asociación de Teatro Aficionado Chileno (ANTACH) en 1969 que aspiraba a “una mayor autonomía de cada grupo y a la consolidación de un ‘teatro popular’ a través del desarrollo del movimiento teatral aficionado” (Pradenas, 2006, p.339). Sin embargo, la ‘otredad’, como lo eran los centros obreros y el campesinado, no suele corresponder a lo que ingresa al archivo. Si “el teatro es concebido como un instrumento de lucha en el cual los aficionados están llamados a ocupar un rol protagónico tanto en la creación teatral como en la escena política” (Pradenas, 2006, p.333) nunca se logró el objetivo, puesto que en esta época el y la intelectual pocas veces abandonó su papel protagónico al momento de escribir, pensar y actuar esa subjetividad ajena.

Me refiero a este hecho porque, a pesar de que, efectivamente, ocurre una representación del sujeto trabajador en obras de Isidora Aguirre, Egon Wolff o Jorge Díaz, resulta dificultoso encontrar en el archivo institucional instancias en que las y los campesinos y obreros se adueñaran realmente de este espacio y representaran su realidad<sup>3</sup>. Como mencioné anteriormente, este hecho es común en la mayoría de los proyectos artísticos de la época, puesto que se relaciona directamente con la idea de vanguardia que se desarrollaba en los procesos revolucionarios en curso. En definitiva, los círculos intelectuales creían necesario ‘concientizar’, ‘mostrar’ e ‘ilustrar’ a estos sujetos todo lo que ellos y ellas como elite ya sabían.

De esta forma, respondiendo al contexto y a la institucionalidad fuertemente establecida, si miramos en retrospectiva el trabajo realizado por el ITUCH y el TEUC, la elite siguió siendo la protagonista de la historia. Y este hecho solo es posible constatarlo desde la actualidad ya que, al aproximarnos a la tradición teatral chilena, se comprueba que aquellos proyectos que pretendían poner en primer plano al sujeto de la otredad, se archivaron como un *intento* de intervención en este contexto ajeno, sin dar cuenta del trabajo y la subjetividad de los y las obreras o campesinas en ellos. Solo queda registrada la intención de colaboración con el ‘pueblo’ por parte del poder.

No obstante, un último teatro universitario que cabe destacar fue el Teatro de la Universidad Técnica del Estado Teknos. Este grupo teatral surgió con posterioridad, influenciado por el ITUCH y el TEUC. El Teknos se creó en 1958 bajo tres objetivos principales: sacar el arte de sus circuitos tradicionales y llevarlo a todo el país, conformarse a sí mismos como un espacio de aprendizaje en el que hombres y mujeres pudieran desarrollar sus talentos ligados al arte y la cultura; y llevar a escena temas sociales. El Teknos realizó

3 A excepción del caso particular de Víctor Jara, considerando su origen de clase; y al Teatro Experimental Aficionado Popular (T.E.P.A.) creado por Isidora Aguirre una década después para la campaña presidencial de Salvador Allende. Cabe mencionar que a lo largo del texto se aludirá a este último grupo debido a sus similitudes metodológicas con el Teatro del Pueblo.

giras a lo largo de todo Chile y fue el lugar de aprendizaje para el desarrollo de variados oficios que eran necesarios en la composición escénica, desde electricistas hasta diseñadores de vestuario. Asimismo, de manera explícita compartían un mensaje desarrollado en torno al mundo popular. Puesto que la UTE era, como lo dice su nombre, una universidad técnica que impartía clases de carpintería, mecánica, minería, entre otros oficios; el Teknos es un proyecto particular que no puede dissociarse del sujeto trabajador y que está conformado intrínsecamente bajo dinámicas populares. En otras palabras, resulta no ser una impostura puesto que el ser popular es parte constitutiva de su trabajo.

### **3. “Una amiga tiene una tía que participó en el Teatro del Pueblo”**

Lo que he descrito hasta ahora corresponde al relato central de la historiografía teatral chilena durante el siglo XX; aquello que ha sido analizado, pensado y escrito por académicos y académicas dedicadas a los estudios teatrales, como lo son Andrés Piña o María de la Luz Hurtado. Sin embargo, paralelamente, se desarrolló otra escena teatral que no ha sido definida, dialogante y colindante con el teatro universitario. Esta escena estableció estéticas propias y nuevas formas de circulación que serán descritas con posterioridad. Al no responder a los rótulos del archivo, la posibilidad de acercarse a ellos queda limitada por el acceso que se tiene a los participantes o documentos personales de estos grupos. Fue así como ante la búsqueda de otros circuitos teatrales y aquello que no estaba registrado por el archivo, tuve la oportunidad de contactar a algunos y algunas integrantes del Teatro del Pueblo.

El encuentro ocurrió gracias a la intención que tenía Lelia Céspedes, una integrante del grupo, de contar su historia. Lelia en 1960 tenía veinte años, era militante de las Juventudes Comunistas y estudiaba psicología. Su paso por el TP significó hacerse parte, desde la práctica, de la efervescencia ideológica de la época. Sin embargo, pasada la década de 1960, a pesar de todo el trabajo realizado, nunca más se mencionó la labor del TP en Chile. Con ello, no solo se perdieron nombres de personas u obras de teatro; sino que también implicó el silenciamiento de un trabajo y un ideal desarrollado por toda una generación. Fue por esto que Lelia recurrió a una sobrina que trabaja en la academia y así, a través de ella, tuve la oportunidad de entrevistarla y conocer su testimonio.

Este grupo desarrolló su trabajo en dos periodos. Uno que abarca desde 1958 hasta 1963 y otro que comienza en 1963 y termina en 1967 aproximadamente. Yo me remitiré al primero de ellos, debido a que sólo pude encontrar a participantes de esta etapa. Todas las personas que integraban el TP eran militantes del Partido Comunista y se pueden clasificar a partir de las y los que pertenecían al ITUCH y las y los que no. Es así como Carlos Corvalán, Horacio Muñoz, Ana Lobos, Gloria Canales, Luis Canales, Willy Deisler (que era el encargado de la escenografía), Eduardo “Lalo” Pérez (escritor de una obra de teatro a la que me referiré más adelante), Luis Poirot, quien los acompañó y les sacó las primeras fotos, y Miguel Littín, que luego se dedicaría al cine; pertenecían al ITUCH.

Por su parte, Lelia Céspedes también era estudiante de la Universidad de Chile. Había otros participantes que venían del grupo de teatro universitario de las escuelas de construcción civil y arquitectura de la misma universidad como lo eran Ricardo Ramírez y Eduardo “Cacho” Rodríguez. Había un joven hijo de un obrero de ‘Cemento Melón’ llamado Daniel Gajardo. Y otros y otras participantes de los que no se recuerda su procedencia: César Retamales, Eduardo Rodríguez, María Isabel Beach, Luis Melo, Araminta Kunze, Alberto Duarte, Inés Moreno, Héctor del Campo y Helia Fuentes. También formaba parte



del grupo un militante comunista viejo llamado Rodolfo Martínez, y es relevante mencionar que contaban con la participación de otra profesora del ITUCH llamada Blanca García, además del apoyo externo de profesores como Víctor Jara y Orlando Ramírez.



4

Posterior a la labor que realizaron durante esos años, la mayoría de estas personas no siguió trabajando en el medio teatral. Muchos y muchas empezaron a estudiar otras carreras, comenzaron otras búsquedas, tuvieron hijos y debieron hacerse cargo de sus familias. Sin embargo, resulta interesante visualizar, a partir de sus integrantes, que el TP se constituyó como un proyecto multidisciplinario y abierto a la participación de aquel que quisiera ser parte de él. Por un lado, la presencia de sujetos como Daniel Gajardo, da cuenta de que fue un espacio que tuvo las intenciones de que aquel que pertenecía a la 'otredad' tuviera una participación activa. Mientras que, por otro lado, la presencia de individuos que luego fueron importantes en el medio artístico nacional como lo fueron Luis Poirot, Miguel Littín y Willy Deisler, da ciertas luces sobre la importancia que tuvieron estos grupos no institucionalizados en la formación de los que comenzaron su desarrollo artístico alejados del medio oficial.

Para poder registrar el quehacer artístico de este grupo conocí a cinco de sus participantes: Lelia Céspedes, Gloria Canales y Carlos Corvalán. Además, en una última instancia, tuve la oportunidad de conversar con Eduardo "Lalo" Pérez. También cuento con el testimonio de una espectadora acérrima, la esposa de Carlos, Gabriela Reyes. Es importante la mirada de Gabriela en esta investigación, puesto que, como dije antes, amplía la escena del quehacer teatral del TP. El teatro no está constituido solo por los y las que están arriba del escenario, sino también por el público. Además, particularmente para el

4 Fotografía perteneciente a la colección personal de Gloria Canales. En ella se encuentran los participantes del primer periodo del Teatro del Pueblo junto a una Junta Sindical en Santiago. Al centro de la imagen es posible reconocer a María Maluenda.

TP, la recepción del público era fundamental, puesto que ellos y ellas buscaban realizar un cambio sustancial en la sociedad a partir de sus representaciones. De este modo, mediante los recuerdos, documentos y testimonios de estas personas reconstruiré el imaginario, es decir, la concepción que tenían de la sociedad, los y las integrantes del TP.

Sin duda, contar con el testimonio vivo y directo de estos y estas participantes es relevante en la construcción del archivo del TP. Según los planteamientos de Arfuch, el testimonio es aquel “registro de la voz (...) altamente valorada de la experiencia, tanto individual como colectiva, [que] resulta hoy imprescindible en relación, justamente, con la dimensión sociohistórica de nuestro conflictivo presente” (2014, p.70). El testimonio así, da cuenta de una colectividad, pero también de las y los individuos que están insertos en la misma y constituye ese espacio que permite “la notación emocional de la cultura, la experimentación autoficcional y crítica, la afirmación de identidades colectivas, la ampliación de derechos y la búsqueda de reconocimiento” (2014, p.71). Es decir, el acceso a los testimonios de Lelia, Carlos, Gloria, Eduardo y Gabriela, es decir, el acceso a su memoria, permiten que me aproxime no solo a una época, sus discursos y búsquedas, sino a las subjetividades de la misma, a la parte posterior del tejido que la constituye.

De esta forma, la memoria se posiciona como un “mecanismo cultural [que] fortalece el sentido de pertenencia a grupos y comunidades” (Jelin, 2001, p.9); y, simultáneamente, da cuenta de que es un “objeto de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas” (Jelin, 2001, p.2). Así, la memoria, rasgo constitutivo de esta investigación, permite el acceso a ciertos espacios e implica el silenciamiento de otros. En definitiva, resulta pertinente explicitar que por estas decisiones metodológicas, el posicionamiento de esta investigación y la elaboración del archivo del TP, es, consecuentemente, desarrollado desde una subjetividad e ideología determinada.

#### 4. Un teatro desde y para el pueblo

Probablemente, para elegir el nombre ‘Teatro del Pueblo’ y plantear los objetivos del grupo teatral, María Maluenda se inspiró en lo ocurrido en Buenos Aires durante la década de 1930: la fundación del primer teatro independiente de Argentina, dirigido por Leónidas Barletta. Este teatro fue llamado Teatro del Pueblo por el proyecto homónimo de Romain Rolland, quien da cuenta de la necesidad de un teatro desde el pueblo y para el pueblo teniendo como referente al obrero y la clase trabajadora. En relación a este hecho, también es relevante que el mismo dramaturgo Osvaldo Dragún, quien luego en 1981 fue uno de los impulsores del movimiento Teatro Abierto en Argentina, visitó a Maluenda en los inicios de la década de 1960 y fue testigo del trabajo que estaba desarrollando el TP en Chile. Los testimonios recopilados no pueden especificar si hubo una coordinación entre el movimiento teatral popular argentino y chileno, pero hechos como este podrían ser señas de que existía un diálogo y un objetivo común entre ambos proyectos.

Sobre esto, Bravo-Elizondo rescata los planteamientos de Beatriz Risk, quien señala que a partir de los años 50 se produce en América Latina un sinnúmero de obras teatrales que “al salirse de los cánones tradicionales que había desarrollado el teatro occidental, se van ajustando a las propias necesidades de cada país, por primera vez vistas y sentidas por el pueblo” (1991, p.19). Es así como se constata que, en la década del 50, cuando surge el Teatro del Pueblo en Chile, este hecho ya era un fenómeno social generalizado, en el que los



y las teatreras tienen la preocupación por apoyar y hacerse parte de una lucha histórica que es protagonizada por el ‘pueblo’.

Pero, ¿quiénes son el pueblo? Bajo los parámetros de Augusto Boal este concepto incluye sólo a quienes alquilan su fuerza de trabajo. Pueblo es una designación genérica que engloba a obreros, campesinos y a todos aquellos que están temporalmente u ocasionalmente asociados a los primeros, como ocurre con los estudiantes y otros sectores en algunos países (1980, p.17).

Así, sería posible estipular que el TP es un teatro que ocurre desde el pueblo y para el pueblo puesto que, a pesar de que está compuesto por personas de otro grupo social, como lo son la burguesía y la clase media, al ser estudiantes y militantes que cumplen con su responsabilidad en esta lucha pertenecen, temporalmente, -por definición y misión- al pueblo.

En la misma línea, Gloria Canales explicita “[el TP] surgió de la necesidad de nosotros, como políticos jóvenes, de utilizar nuestras herramientas – que era el teatro – para dar una opinión política arriba del escenario” (comunicación directa, 28 de septiembre de 2017). Su referente más cercano era el teatro obrero desarrollado por Recabarren al inicio del siglo XX en las salitreras del norte. Este era un teatro didáctico, esquemático, que transmitía un mensaje claro respecto a la necesidad de la organización y el trabajo en equipo ante las injusticias y los abusos realizados por los círculos de poder (Cánepa, 1971, p.14). Gloria también comenta que este referente posteriormente se vio nutrido de las metodologías de sujetos más cercanos en el tiempo, como lo fue Augusto Boal, puesto que deseaban construir un teatro a partir de la experiencia concreta de los y las trabajadoras. Refiriéndose a esto mismo, la espectadora plantea

El Partido Comunista es un partido de obreros, que nace en el norte, que tiene toda una historia de luchas y una experiencia en organización. En organización donde no hay nada. (...) yo creo que esa era una de las cosas que a mí como espectadora me parecía más interesante del Teatro del Pueblo: que había una experiencia de organización popular que se transmitía a través de la militancia histórica (...) que se expresaba en trabajar en el teatro con esa experiencia. (G. Reyes, comunicación directa, 18 de octubre de 2017).

Ambas mujeres consideran que el TP fue una experiencia de organización popular, lo que sirve como punto de partida para especular que esta experiencia pudo visualizarse en lo que ellos y ellas llevaban a escena. El teatro popular fue una forma teatral que surgió en el momento en que el pueblo se volvió consciente y comenzó a luchar en pos de la liberación de toda opresión (Bravo-Elizondo, 1991, p.8). En otras palabras, implica, por definición, la revolución, el quehacer político y social. Asimismo, “lo popular en el teatro es una cuestión de enfoque y no de temas” (Boal, 1975, p.29), es decir, lo que importa para que un teatro se constituya como popular es que todos los temas que se presenten se lleven a cabo a partir de la perspectiva del pueblo. Otro aspecto fundamental a rescatar es que la formulación del teatro popular se basa en la relación de lo teatral con los procesos sociales y políticos del contexto en el que se inserta, trasladando la escena de un producto meramente estético a uno que cumple las funciones de agitación y colabora con la articulación de la lucha política contra el imperialismo (Díaz Herrera, 2012, 187). En este sentido, el TP se puede vincular a

estos preceptos porque, según sus participantes, nació, primeramente, como respuesta a un teatro burgués, intelectual y dócil.

Aun así, cabe mencionar que además de este posicionamiento ideológico, existió un hecho concreto que motivó la formación del grupo: ante la reducida diferencia de votos entre el candidato Alessandri y Allende en las votaciones presidenciales de 1958, se realizó una reunión en la Comisión de Cultura del Partido Comunista, liderada por Volodia Teitelboin. En ella se planteó la necesidad de ‘mejorar nuestra conexión con las masas’, hecho que coincidió con el ingreso al Partido de María Maluenda y su esposo Roberto Parada. No podría especificar si su incorporación al partido fue consecuencia del plan de la Comisión, sin embargo, sí está claro que se les encargó la tarea de mejorar la conexión anteriormente indicada a través del teatro.

En este punto, resulta relevante que todos y todas las integrantes están de acuerdo en que la persona que lideraba al TP era principalmente María Maluenda. Durante muchos años, el contexto teatral relegó el lugar de lo femenino casi exclusivamente al de actriz. Sin embargo, es interesante cómo en los circuitos que se alejan de la oficialidad, se abre y visibiliza un espacio en el que el género femenino realiza otras, diversas y múltiples labores relacionadas con el quehacer teatral; en este caso, la dirección. Esto, de por sí, da cuenta de una orgánica que difiere de los grupos teatrales universitarios y oficiales de la época.

Retomando lo anterior, la tarea que se entregó a María Maluenda y Roberto Parada fue la de realizar un teatro en contacto con las masas, político y de calidad. Esto último se condice con lo que postula Boal (1980), años después, en el *Teatro del oprimido 2*: “Brecht dijo que el teatro debe ponerse al servicio de la revolución. No está al servicio: *es parte integrante de la revolución*, es su preparación, es su estudio, su análisis, el ensayo general de la revolución” (p.16). En otras palabras, en 1958 el Partido Comunista concibió el teatro como una forma de aproximarse a la otredad anteriormente mencionada, pero también como una herramienta política fundamental en el proceso que llevaba al pueblo a liderar y protagonizar los cambios sociales imperantes. Este teatro, entonces, es revolucionario en tanto “busca modificar la existencia inícuca, vacía y anquilosada de una sociedad que privilegia la explotación de muchos por unos pocos” (Díaz Herrera, 2006, p.8) dando cuenta de esta crítica y necesidad de organización mediante su puesta en escena.

Por otro lado, Maluenda y Parada eran profesores del ITUCH, antiguo TEUCH, desde el año 1941. Fue ahí donde se decidió buscar estudiantes que cumplieran esta misión. Todos y todas eran jóvenes militantes de las Juventudes Comunistas y deben haber tenido entre 18 y 21 años. Carlos conocía gente de la Escuela, diurna y nocturna, y fue él quien comenzó a reclutar a los y las jóvenes. Asimismo, Gloria Canales da cuenta de la importancia que tiene el haber sido estudiantes del ITUCH. Las y los profesores con los que tuvieron la posibilidad de compartir eran, por nombrar algunos, Víctor Jara, Alejandro Sieveking y Carmen Bunster; personajes fundamentales en lo que se refiere a la constitución del teatro de la época que se dedicaron activamente a luchar por la justicia y la igualdad social en Chile. Al respecto, Gloria menciona: “lo importante es que ahí había gente vital en el movimiento teatral chileno. La Chile *la llevaba*. No había un equivalente.” (comunicación directa, 28 de septiembre de 2017).

De esta forma, se comienza a constatar que si se deseaba instaurar un teatro que conectara y fuera parte constitutiva de la lucha por la clase trabajadora, este debía ser consecuente con la ideología que los y las convocaba. Es por ello que las herramientas

populares podrían considerarse pertinentes en la concreción del imaginario del TP. Al ser un grupo que buscaba, a partir de lo teatral, generar un espacio de diálogo, agitación y emancipación del pueblo, no podía ser jerarquizado, excluyente y elitista. Como un proyecto que surge desde el comunismo, se replica una tradición que desde la organización popular vuelve práctica la ideología a través del teatro. Asimismo, al ser un espacio constituido por aficionados, aficionadas y estudiantes, se da cuenta de la expansión y proyección del mismo. La participación de las y los aficionados se hace fundamental, en la medida en que se vuelven sujetos activos en la búsqueda de estos derechos. Así, el TP se convierte en un espacio de producción artística y de aprendizaje, en la que las habilidades y conocimientos de sus integrantes son compartidos y socializados con el resto de los compañeros y compañeras.

Por su parte, otro aspecto importante respecto a la caracterización del TP es el sitio que ellos y ellas recuerdan como lugar de ensayo. Gloria describe un subterráneo ubicado en la calle Dieciocho, en el centro de Santiago

El lugar que yo más recuerdo como lugar de ensayo era un espacio que había en la calle Dieciocho (...) era un edificio antiguo, más o menos a la altura de donde está un edificio patrimonial o cultural de Carabineros en la vereda del frente. Por la calle Dieciocho, más o menos a dos o tres cuadras desde la Alameda en la vereda poniente. No era un edificio que estuviera pegado a la calle si no (...) que se entraba a través de un patio y se llegaba a un subterráneo. Supongo que ese era un lugar arrendado por el Partido Comunista. (comunicación directa, 28 de septiembre de 2017)

Este subterráneo estaba acondicionado para sus ensayos. Tenía un escenario y un lugar para guardar los pocos instrumentos que tenían para sus representaciones, tales como las luces (armadas con tarros de leche Nido) y lo que tenían de vestuario. Todo era confeccionado por ellos y ellas mismas. Respecto al financiamiento, los y las integrantes recuerdan que había 'Amigos del Teatro del Pueblo', simpatizantes o militantes comunistas con dinero. Asimismo, la mayor parte del financiamiento para las giras y las actuaciones era por parte de los sindicatos.

En consecuencia, a pesar de que ellas y ellos mismos se definen como un grupo con herramientas bastante precarias, lo que los y las obligaba a organizarse y realizar todo tipo de trabajo –hacerse la ropa, estar a cargo de la iluminación y orientar a las y los compañeros ajenos al mundo teatral–; que tuvieran un lugar exclusivo para ensayar y financiamiento externo, da cuenta de que son un grupo que de igual forma dialoga con la oficialidad, puesto que eran apoyado económicamente por su organización política y no dependía absolutamente de la autogestión. Este hecho resulta relevante en la medida que tensiona su pertenencia al 'pueblo' puesto que, a pesar de lo limitados que podían ser los recursos, explicita el interés que tenía el Partido Comunista en que el TP cumpliera sus objetivos ideológicos, llevando su mensaje de lucha a través del teatro a aquellos lugares ajenos al circuito oficial.

## 5. El teatro que va a donde está su público

El trabajo político de estos y estas jóvenes estudiantes se llevó a cabo a partir de preceptos claros. Como mencioné anteriormente, su misión no les permitía realizar un mero teatro de entretenimiento. Entre todos los objetivos que las y los llevaron a realizar su trabajo, ellos y ellas se definen a sí mismos, también, como un teatro de agitación. Gloria Canales plantea esto en su testimonio: “tan importante como un cartel que tú pongas para mostrar arriba de algo, es mostrar arriba del escenario; son como verdades. Son formas de

convencer al otro, con esquemas.” (comunicación directa, 28 de septiembre de 2017). En palabras de Boal (1975) el teatro de propaganda fue utilizado cuando se necesitaba explicar al público un hecho ocurrido; y había urgencia: su labor de esclarecimiento incluiría para que el espectador votara tal o cual candidato, participara o no en determinadas huelgas, enfrentara o no una represión policial (p.23-24).

Es así como, permeados bajo una ideología comunista, las y los jóvenes actúan en pos de la agitación y el bienestar del pueblo. En concordancia con esto último, Díaz Herrera (2006) da cuenta del carácter propositivo e innovador, a nivel escénico y representacional de este tipo de grupos teatrales. Estos llevan consigo, intrínsecamente, el impulso a cambios; siendo rupturistas y convocadores, puesto que además de ser útiles para “recrear el espíritu [obrero] y apropiarse de su realidad”, también llevan a escena un “teatro de denuncia y libertario” (p.7) que se identifica con la clase obrera y la lleva a la acción en pos de su propia liberación.

De esta forma, que se presente un grupo teatral conformado por estudiantes universitarios a la clase obrera y campesina se justifica en la medida de que la trabajadora y el trabajador se encuentran subyugados a las injusticias a través del desconocimiento y el miedo instaurado por el poder. Por esto, es responsabilidad del mismo poder –intelectual en este caso– dotar de las herramientas necesarias al sector oprimido para librarse del miedo, haciendo explícito que la organización es el medio para escapar del yugo.

No obstante, el TP comenzó sus representaciones en la capital, en campañas de candidatos del Partido Comunista como la de José Cademartori, o eventos particulares del Partido. Sus integrantes recuerdan representaciones en el Teatro Caupolicán, en el Teatro Cariola y en la sala Talía. A partir de esto, se puede inferir que el TP comenzó sus representaciones en un espacio oficial, con un público que no estaba constituido por el pueblo ni necesitaba ser educado sobre su emancipación. Sin embargo, resulta interesante cómo estas representaciones en espacios de oficialidad eran actos en los que se presentaban canciones folclóricas y oradores políticos, hecho que otra vez responde a estrategias de representación típicamente utilizadas para el quehacer popular; al igual como lo hizo posteriormente el T.E.P.A. en la campaña de Allende de 1969.

A finales del siglo XIX, el pueblo había asimilado el teatro de tal forma, que no hubo actividad social que no contara con su presencia: “las antiguas filarmónicas, los centros obreros, los ateneos, todos tenían escenario y era de vital importancia la representación de una obra y la actuación de los mismos obreros en ella” (Cánepa, 1971, p.7). Es así como se disloca el espacio, y lo popular se apropia de los circuitos oficiales. Gracias a estas representaciones comenzaron a contactar los sindicatos de todas partes, lo que los y las llevó a sus verdaderos espacios de trabajo, lejos de los grandes teatros a la italiana. Por esta razón, fueron a los sindicatos en Santiago, la Quinta Región y las salitreras del Norte, mostrando a las y los trabajadores la importancia de su participación en esta lucha. Lo mismo se hizo con las comunidades agricultoras y en las poblaciones que circundaban el Santiago de la época.

Uno de los momentos más recordados por los y las integrantes del TP es una extensa gira que realizaron por las salitreras del Norte del país en el año 1961 o 1962. Lelia, Carlos y Gloria no son capaces de recordar el gran número de sindicatos en los que estuvieron: Lota, Chuquicamata, la oficina de Pedro de Valdivia, El Salvador, solo son algunos de ellos. En esta gira -que fue auspiciada por los mismos sindicatos y en la que también participó María Maluenda-, los y las integrantes del TP dormían en las camas de los trabajadores y compartían con ellos y ellas en sus fiestas y reuniones sindicales.

Sobre la gira, que debió haber durado alrededor de un mes, Gloria recuerda un momento particular, en el que tenían la posibilidad de actuar en un teatro sindical que era para más de dos mil personas

Nosotros salimos a la plaza a hacer propaganda para el Teatro del Pueblo y para las funciones que íbamos a hacer. El teatro sindical está en una gran plaza. Yo me acuerdo que había una cola que daba dos vueltas alrededor del teatro para comprar entradas para el Bim Bam Bum o algo por el estilo. Y yo recuerdo que nosotros necesitábamos atraer el público como fuera y entonces bailábamos y cantamos en la calle. Nuestro grupo era autosuficiente en eso. (comunicación directa, 28 de septiembre de 2017).

A partir de este relato se pueden identificar ciertos puntos interesantes respecto a la dinámica de trabajo del TP. En primer lugar, eran los y las mismas integrantes quienes hacían la propaganda para sus representaciones, de manera presencial y directa. Esto da cuenta de que, a pesar de que los sindicatos invertían para acercar estos grupos teatrales a sus territorios, el esfuerzo de llenar un teatro de esas dimensiones seguía siendo responsabilidad de la compañía, lo que marca una diferencia entre el TP y cualquier compañía teatral universitaria.

En segundo lugar, el hecho de que fuera una plaza permite visualizar el público objetivo al que se dirigía esta agrupación teatral. Para las representaciones del TP eran bienvenidas todas las personas que habitaran estos espacios públicos y populares, puesto que mientras más numeroso fuera el público que presenciara la obra, más lejos llegaría su mensaje político. En otras palabras, no había un sesgo social, etario o económico y, menos la intención de presentar frente a la elite de la época. Este último punto, dialoga con lo que plantea Boal (1975) sobre las representaciones populares, a saber, “se hacen generalmente para grandes concentraciones de trabajadores, en los sindicatos, en las calles, en las plazas, en los circos” (p.19), en aquellos márgenes que son de difícil acceso para los teatros universitarios.

Finalmente, todos los testimonios coinciden en la importancia del buen estado físico que debían tener para bailar y actuar en Chuquicamata, a varios metros de altura. Este hecho evidencia la capacidad de utilizar el gran recurso que se tiene ante la precariedad material que los define: el cuerpo. Los y las integrantes que componían el TP lograron desarrollar a través de sus ensayos y entrenamientos un importante manejo técnico y aeróbico del mismo, lo que les permitió ocupar el espacio precario, tanto en la escena como fuera de ella.

Para esta función el teatro se llenó. Y luego, según lo que relata Carlos Corvalán, una nota de *El Mercurio* los y las denostó ante lo insólita que era la situación de que un grupo de teatro como el TP llegara a más gente que la alcanzada por el teatro tradicional en Santiago. Resulta significativo que uno de los continuadores más importantes del discurso de derecha en Chile, como lo es *El Mercurio*, saque una nota en contra de un grupo de teatro aficionado que se encuentra a miles de kilómetros de distancia del centro cultural del país; puesto que se explicita el resquemor de las clases opresoras ante el profundo impacto del teatro en su compromiso por transformar la sociedad y emancipar al pueblo (Díaz Herrera, 2006, p.79). En otras palabras, el TP se enfrenta directamente a los círculos de poder y el imperialismo (Bravo-Elizondo, 1991, p.9), y responde, nuevamente, a prácticas populares.

Otro aspecto fundamental relacionado con sus puestas en escena es que los y las integrantes del TP se adaptaban a cualquier escenario



El teatro era absolutamente popular, porque nosotros las obras las presentamos en los escenarios más inimaginables. Una vez llegamos a una población y no teníamos donde, porque la configuración del terreno era muy desigual (...) ahí nos conseguimos un camión, que se le bajó las bandaras y arriba del camión hicimos la función alumbrados con linternas (C. Corvalán, comunicación directa, 18 de octubre de 2017).

Actuaban en tablados precarios, sobre camiones, con o sin telón, con luces o sin luces, adecuándose a los diversos espacios que se les presentaban, como también lo hicieron en el pasado aquellos y aquellas que respondían, según Bravo-Elizondo, a la verdadera tradición teatral: “buscaban su mejor público en la plaza, en los mercados, en los campos” (1991, p.8). Según los integrantes, la escenografía y el diseño técnico de esta etapa fue responsabilidad, principalmente, de Willy Deisler. No obstante, todos y todas las integrantes del TP eran responsables de producirlo. Esto último refiere a otros recursos que les permite sobrellevar la precariedad escenográfica anteriormente mencionada: la horizontalidad en la división de tareas entre todos y todas las integrantes, orientada por el artista visual Guillermo Deisler, quien proyectaba sus líneas creativas en torno al uso y la concepción del espacio.

Por otra parte, en este punto se vuelve fundamental la perspectiva del público, puesto que también son ellos y ellas quienes deben completar la escena. Respecto a esto, Aguirre (2015) relata su experiencia en el T.E.P.A. y explica que el público “con su imaginación era capaz de suplir la falta de elementos escénicos y de todo ese revestimiento” (p.190). De esta forma, se hace nuevamente el gesto popular, se vuelve a las raíces de las representaciones de Recabarren ocurridas hace un siglo atrás y se abre la posibilidad de que el pueblo se posicione críticamente ante la representación escénica. De este modo, a partir de los pequeños elementos cotidianos como lo es un delantal, una silla o un vaso; puede completar el cuadro, tensionarlo y apropiarse del mensaje que se está comunicando.

## 6. Obras para la clase obrera y campesina.

Dicho esto, es pertinente que me refiera a las obras que presentó el TP durante este primer periodo. Carlos Corvalán describe que la búsqueda por el repertorio adecuado fue ardua. En un principio, se analizó la posibilidad de utilizar alguna de las *Historias para ser contadas* (1956) de Osvaldo Dragún, obra cargada con una fuerte crítica social que fue montada en Argentina por el Teatro Carpa en reiteradas ocasiones. Sin embargo, lo que primero decidieron representar fue la vida de Mariana Pineda, mujer que resistió a la restauración absolutista en España el siglo XIX, a través de una obra homónima escrita por García Lorca y estrenada en 1927. Otro aspecto relevante sobre este punto, es que se intentó trabajar en algún momento con Víctor Jara en una obra cubana que luego, por motivos ya olvidados, no se llevó a cabo. Todas estas alternativas transparentan, tanto por sus temáticas y autorías, cómo el grupo se posicionaba desde una intención política determinada; lo que reitera el diálogo con lo popular. No obstante, las obras que ellos y ellas recuerdan con mayor precisión terminaron siendo dos, puesto que se correspondían a los espacios en los que hacían sus representaciones: *Esperando al zurdo* (1935) de Clifford Odets y *Chinchilote* (1960) de Eduardo “Lalo” Pérez.

La primera, *Esperando al zurdo*, según los recuerdos de los integrantes del TP, fue estrenada en 1961 en el teatro de la Sociedad de Actores Chilenos (SACH), ubicado en San Diego con Matta, cerca del teatro Caupolicán; y fue dirigida por Horacio Muñoz y Eduardo “Cacho” Rodríguez.

*Esperando al zurdo* era presentada en contextos sindicales, y cuando las condiciones estructurales lo permitían puesto que necesitaba algunos implementos escenográficos concretos, como un reproductor de música y un importante juego de luces para su ejecución. Está dividida en siete escenas. El argumento es sobre un sindicato de taxistas en Nueva York que a pesar de sus malas condiciones de trabajo no se decide a votar la huelga, por lo que los personajes debaten al respecto mientras esperan al Zurdo, el representante sindical. A medida que avanza la obra se entremezcla la discusión de los personajes con sus vidas, mostrando distintas escenas cerradas y completas en sí mismas que explicitan las condiciones precarias en las que viven: una casa en la que falta dinero para terminar el mes, enamorados jóvenes que no pueden casarse puesto que él no tiene un trabajo estable y es demasiado pobre, un ayudante de laboratorio que fue despedido porque no estaba dispuesto a traicionar a los suyos y se ve obligado a trabajar como taxista. La discusión es entre los distintos trabajadores con el Presidente del sindicato, el krumiro, que se opone a la huelga bajo el argumento de que no resultaría conveniente para el grupo. *Esperando al zurdo* termina luego de diversos conflictos, cuando llega un hombre a decirles a todos que el Zurdo fue encontrado muerto con un balazo en la cabeza. En consecuencia, se decide votar la huelga.



Dicho lo anterior, se pueden identificar diversos elementos que caracterizan la forma a través de la que el TP llevaba su mensaje a los contextos sindicales. El primer punto a tener en cuenta es la disposición escénica: algunas sillas se ponen en semicírculo frente al público, como si fuera una verdadera asamblea sindical. A su vez, el Presidente al hacer su arenga se dirige directamente a las y los espectadores. Otro aspecto relevante de la misma, es que fuera del escenario también hay actores sentados que lanzan gritos e intervienen en momentos específicos de la obra. En ella no hay un tiempo ni espacio fijo, puesto que la reunión también se ve interrumpida con los focos de luz que limitaban la escena para que cada uno de los trabajadores mostrara parte de sus vidas privadas. De este modo, el TP juega con el límite de lo ficcional y tensiona el contexto en el que se realiza el montaje. Esto llevaba al público a reconocer sus propias vivencias, lo que los y las movilizaba a

5 Fotografía perteneciente a la colección personal de Lelia Céspedes de un montaje de *Esperando al zurdo*. En ella, de izquierda a derecha se encuentran: Sentados: Víctor Calderón, León Canales y Eliel Medina. De pie: desconocido, Horacio Muñoz y en primer plano Eduardo "Cacho" Rodríguez.

participar, a veces activamente, en la resolución del conflicto presentado. De hecho, según los testimonios, no era extraño que abuchearan al krumiro o apoyaran las palabras de uno de los actores sentados junto a ellos y ellas.

A partir de esto, se puede concluir que para sus prácticas utilizaban la épica brechtiana. Esta fue concebida por Brecht a principios del siglo XX en la búsqueda de un compromiso de los intelectuales con las clases trabajadoras. Lo brechtiano en el teatro busca llevar al espectador a la praxis reflexiva que ocurre gracias a la representación de un contexto ajeno que, dadas sus características similares, le permite llegar al reconocimiento de las problemáticas que aquejan su propia realidad. En este caso, el contexto en el que se desarrolla *Esperando al zurdo* es, específicamente, una reunión sindical de taxistas estadounidenses, la que pone frente a los y las espectadoras sus propios problemas. Gabriela se refiere a este último aspecto en uno de sus testimonios:

Quando te estaban contando la historia del *Zurdo* a uno le empezaban a venir a la memoria un montón de otras experiencias: que pasó una cosa igual en Ranquil, en Puerto Montt. Así se activaba la historia de las luchas populares que se reducían en estos personajes, que eran gringos, pero que tú no los reconocías como gringos. Tú sabías que eso estaba pasando también, o que podía pasar. Era algo que estaba muy relacionado con lo que estábamos viviendo también en ese momento histórico. (comunicación directa, 18 de octubre de 2017).

Los relatos dan cuenta de que esta era una obra que removía. Generaba incomodidad y se escuchaban comentarios entre el público. De hecho, los y las integrantes relatan una ocasión en la que obreros y obreras de las empresas Yarur en Santiago decidieron, efectivamente, votar la huelga luego de la representación de esta obra. Ante esta situación, resulta interesante relacionar esta experiencia con los planteamientos de Díaz Herrera (2006) sobre el teatro popular. Este autor plantea que el contenido de las obras de teatro fue permeado por aquellos procesos en los que se perciben mejor los desajustes del ser humano que “anhela alcanzar la felicidad a través de la virtud, en un acto de voluntad que es involucrante: el individuo asume la asociatividad como un factor de cambio” (p.80). Lo anterior quiere decir que, ante la comprensión de la obra y su identificación con los distintos personajes que la componen, los y las espectadoras sienten la necesidad de transformar su realidad y volverse agentes de cambio ante la lucha social que las y los convocaba.

Finalmente, el TP llegaba frente a los y las trabajadoras sindicales a exponer aquellos asuntos cotidianos que podían ser encontrados en otros contextos de similares característica, desde una perspectiva crítica y dialogante. Esta intención terminaba por movilizar a los y las trabajadoras que comprendían que lo que ahí se estaba representando no se trataba solo de teatro, sino que de sus propias vidas; y que estaba en ellos y ellas modificarlo, al igual como lo era para los personajes de la obra.

Respecto a la otra obra, *Chinchilote* (1960), solo he podido acceder a través de los testimonios recogidos y un par de documentos. El autor Eduardo “Lalo” Pérez, es el integrante que está más alejado actualmente de los y las que contacté, no tiene registro de su trabajo y sus recuerdos de la época son bastante imprecisos. A él lo conocí aparte del grupo y pudimos conversar algunas veces. Así pude descubrir que la obra fue escrita exclusivamente para ser representada por el TP. *Chinchilote* se estrenó en la Rinconada de Maipú el día de Navidad del año 1960. Los y las integrantes coinciden en que fue dirigida por María Maluenda, sin embargo, en el programa se esclarece que también colaboró en la dirección Horacio Muñoz.

Según lo que Eduardo me contó la obra comienza con un campesino pobre que camino a vender la última vaca que le queda, se cruza con un hombre que tiene un saco al hombro. Este lo convence de que es un saco mágico y lo intercambian. Cuando lo abre, aparece un duende que tiene hambre, pero el campesino le dice que no hay nada para comer. Ante esta respuesta, el duende le hace ver la cantidad de productos que tiene a su alrededor y se explicita el objetivo de la obra, a saber, demostrar que “existe la idea de que el dueño del fundo es dueño de los inquilinos y de todos, pero la tierra realmente es del que la trabaja” (E. Pérez, comunicación directa, 8 de enero de 2018) es decir, exponer las necesidades particulares del campo y explicar la Reforma Agraria. Lo que recuerdan de esta obra es que era lúdica y representable tanto para niños como para adultos, siendo definida por Eduardo como un juego cómico muy simple.

Sobre esto, en el programa de la obra, el autor explica que

*Chinchilote* es un juego para campesinos, para ser visto por quien quiera verla, pero es un juego para campesinos, a través del cual toda la gente que ha hecho posible su representación pretende jugar como si fuera tal o cual, pretenden explicar la sana alegría con la que ven la vida, y pretenden aportar su solución a lo absurdo de tal o cual situación. (p.2)

En otras palabras, en esta obra el juego es parte fundamental para comunicar su mensaje, puesto que, concretamente, universaliza el concepto de lo que es la Reforma Agraria y explica con simpleza en qué consistirían estos cambios y por qué eran relevantes y positivos para el campesinado. Si recurrimos nuevamente al testimonio que da Isidora Aguirre sobre su experiencia con el T.E.P.A., ella explica que en las representaciones la risa era lo que permitía abrir el diálogo con el público para luego dar espacio a la reflexión a través de lo dramático (2015, p.184), lo que da cuenta de cómo estas prácticas son comunes en las producciones con fines didácticos. Concluida la risa, la o el actor debe aprovechar la oportunidad y hacerse responsable de enseñar, educar, dar y estimular al público (Pérez, p.2) y es posible suponer que esto era lo que hacían a través de *Chinchilote*.

Otro aspecto al que Pérez le da relevancia en sus palabras, es la participación directa por parte de todos los y las integrantes del TP en la producción de la obra, siempre con el fin de cumplir con su responsabilidad y compartir los resultados de ello. El autor insiste en que en el trabajo del TP habrá espacio para todos y todas, y que la inspiración de este será “la vida misma, la vida popular” (p.2). Esto se condice también con lo que plantea Boal (1975), respecto a que “ningún tema es extraño al teatro popular” (p.29), sin embargo, tanto Pérez como Boal, reconocen en estas palabras que hay asuntos prioritarios que tratar. Estos asuntos se refieren a la lucha por la igualdad y el bienestar de la clase trabajadora y recién logrados estos objetivos existiría el espacio para que el teatro popular pudiera referirse a todo lo que conlleva la vida popular, la vida misma.

Desde estos aspectos, se puede hacer una reflexión en torno a tres ejes que Díaz Herrera (2006) considera fundamentales en el teatro popular y que se relacionan con los postulados de Eduardo Pérez. Primero, el teatro popular se relaciona con la educación porque hace consciente el aprendizaje de la realidad, que es exactamente lo que pretende hacer el autor a través de *Chinchilote*. Segundo, es concienciación porque las y los sujetos se hacen cargo de esta realidad, lo que, como se ha planteado a lo largo de este texto, es una de las motivaciones centrales del TP, y quizás también se podría visualizar este proceso en la obra. En tercer lugar, deviene la creación, porque gracias a este proceso se puede “transformar esa realidad, inacabada e inconclusa, y reconstruirla de modo justo y solidario



(p.8), lo que también sería homologable con el fin último de la Reforma Agraria y se condice con la necesidad de que los y las campesinas se apropiaran de este proyecto.

Por otra parte, he tenido acceso a algunas imágenes de esta obra. En ellas aparece un tablado vacío, con algunas sillas desperdigadas. Al fondo una cortina con flores, que imagino debió haber sido de colores vivos para aparentar el verdor del campo. No hay mucho más. En las fotos que tengo a mi disposición, hay una primera en la que se encuentran el campesino, la vaca y un hombre con sombrero formal y la cara pintada de blanco. En otra, de nuevo el campesino y su vaca, junto a un cura. En la tercera foto aparece de nuevo la vaca junto al duende y un personaje con pantalones estrellados que no sabría identificar. Al parecer, como fue una obra pensada para la precariedad, no precisaba de una escenografía elaborada; lo que también la vuelve adaptable a cualquier contexto. Por otro lado, es impresionante la calidad del disfraz de la vaca y el maquillaje de los personajes, lo que demuestra una estética que no busca replicar la realidad, pero que resulta ser lúdica y probablemente llamativa para su público, por lo que es útil para los fines del TP.



6

Asimismo, según los testimonios, los diálogos se entremezclaban con cuecas y tonadas que eran musicalizadas con una guitarra. En el mismo programa que he mencionado con anterioridad, se señala que las letras de las canciones también pertenecían a “Lalo” Pérez. Es relevante la presencia de estas canciones en la construcción del mundo campesino, puesto que es un elemento que dentro de la tradición nacional, define al sujeto popular y el autor estaría siendo coherente con esta tradición e imaginario, probablemente en pos de comunicar más efectivamente su mensaje y lograr una identificación con su público objetivo.

Otro elemento que es constitutivo en esta puesta en escena son los personajes, a los que también se puede acceder gracias al programa. Algunos de estos son: una ‘cantora’, un campesino llamado ‘Ingenuo’, un ‘cura’, un ‘anunciador’, un ‘campesino viejo’ (Pérez,

6 Fotografía perteneciente a la colección personal de Lelia Céspedes de un montaje de *Chinchilote*. En escena se encuentra el Campesino “Ingenuo” (León Canales), la Vaca (corpóreo utilizado por María Isabel Beach) y el Anunciador (Luis Melo). En la fotografía es posible concebir la pobreza de elementos escénicos en el escenario y los característicos elementos del campo, como lo son la vaca y la chupalla.



p.3). A su vez, existe un gran número de actores que en el programa solo se definen como ‘campesinos’ y solo tres personajes tienen nombre propio: ‘Clotilde’, ‘Meche’ y ‘Nico’ –el que es imposible no asociar con el huacho de la *Viuda de Apablaza* (1925) de Luco Cruchaga–. A partir de este aspecto, se puede dar cuenta de otro asunto interesante: ocurre una definición de la o el sujeto a partir de su oficio, como ocurre con el cura, la cantora o el campesino. De esta forma se explicita cómo el trabajo determina a las y los personajes y los dota de ciertas características típicas, como lo son las trenzas de la cantora o el poncho del campesino.

No tengo conocimiento de si en esta obra existía una interacción directa con el público. Sin embargo, sería interesante poder recurrir al texto escrito y a nuevos documentos que entreguen más información sobre la puesta en escena de *Chinchilote*. He aquí, una de las consecuencias de no ingresar en el archivo. Como planteé anteriormente, en el momento en que la persona que los atesora desaparece o no forma parte de los circuitos teatrales, estos documentos desaparecen con ella. Solo queda una pequeña huella de su existencia. Un testimonio, un papel antiguo, una foto. Todos estos elementos juntos pueden llevar a la aproximación de la puesta en escena de una obra como lo fue *Chinchilote*. Sin embargo, no nos permite aproximarnos más cercanamente a lo que produjo en su contexto. Es así como esta obra de “Lalo” Pérez da cuenta de la mayor consecuencia ocurrida con lo que queda excluido del archivo: el olvido.



7 Papel mecanografiado perteneciente a la colección personal de Carlos Corvalán que corresponde a la portada del programa y el reparto de la obra *Chinchilote*. Este documento también venía acompañado de las palabras del autor.

## Conclusiones

El encuentro con el Teatro del Pueblo significó el acceso un medio que se aleja de lo que la historiografía teatral define como teatro en la década de 1960, y que me permitió reconstruir un contexto a partir de otros espacios y búsquedas. La forma a través de la que accedí a él fue gracias al trabajo de la memoria y los testimonio de cuatro de sus integrantes y una de sus espectadoras, lo que, en palabras de Arfuch y Jelin, implicó una aproximación al pasado desde la subjetividad de los sujetos, ampliando y matizando el quehacer artístico, político, intelectual y social de una época.

Fue así como pude comprender que este es un grupo teatral que responde a una efervescencia común entre los y las intelectuales y artistas de 1960, que los y las lleva a hacerse partícipes de las luchas sociales. A su vez, el desarrollo de este proyecto correspondía también a un trabajo teatral que fue producido en toda Latinoamérica, puesto que las distintas herramientas adquiridas del teatro occidental son puestas al servicio de las necesidades del pueblo.

A pesar de esto, el Teatro del Pueblo queda excluido del archivo oficial, porque se lleva a cabo en otros espacios de circulación, producción y desarrollo, que no se corresponden con los teatros universitarios: por un lado, al ser gestado en un ambiente como lo fue el Partido Comunista, representa una ideología que tiene como misión la emancipación y organización por parte de la clase trabajadora. Por otro, es conformado mayoritariamente por estudiantes de la Universidad de Chile, que corresponden a un grupo social distinto a los que son los receptores de sus obras. Sin embargo, al hacerse responsables de la lucha social imperante en Chile, según los parámetros de Boal, pueden ser considerados y, enmarcar su quehacer, en el concepto de 'pueblo'; lo que termina por restarlos de la oficialidad de la época.

Al ser un grupo conformado por integrantes de diversas disciplinas y no necesariamente provenientes del mundo teatral, se explicita que el Teatro del Pueblo es un proyecto incluyente y consecuente con la ideología que predica. Asimismo, otro asunto que da cuenta de este hecho, es el que sea liderado por una mujer, María Maluenda, o que estuviera conformado tanto por hijos de obreros como lo era Daniel Gajardo, como por artistas que comenzaban recién su desarrollo, tal como Luis Poirot o Miguel Littín. A su vez, es relevante el hecho de que la mayoría de los y las integrantes con el pasar de los años no se dedicara al trabajo escénico, puesto que reafirma su condición de aficionados.

A su vez, cabe destacar la presencia de aspectos que denotan un diálogo directo con la oficialidad, como lo es el tener un espacio definido para sus ensayos o el financiamiento externo. Esto, además de su misión intrínseca –acercar el Partido Comunista a las masas-, que se justifica a partir de la responsabilidad que tienen de entregar las herramientas para que el pueblo se emancipe, es un aspecto que pone en tensión al Teatro del Pueblo con las herramientas populares que se identifican en su composición orgánica, temática y política. Estas herramientas son un rescate constante de la tradición popular y la historia de la organización obrera en el país.

En pos de cumplir su misión emancipadora, el Teatro del Pueblo realizó un sinnúmero de giras que lo llevó a diversos sindicatos, tanto en Santiago, como en la Quita Región y el norte de Chile. A partir de ello, es posible constatar la presencia de varios aspectos relevantes como lo son la horizontalidad, la representación frente a una gran cantidad de público popular, como ocurrió en Chuquicamata; su conocimiento en torno al

uso del cuerpo y la reacción por parte de las clases dominantes a través de espacios como *El Mercurio*. Asimismo, las presentaciones del Teatro del Pueblo eran concebidas como un acto político que no solo estaba constituido por la obra, sino también por presentaciones de música folclórica y oradores sindicales. Otra característica apreciable es la capacidad por parte del grupo para adaptarse a diversas condiciones en las que debían presentar su trabajo. Cabe destacar que gracias a estos aspectos, el TP se posiciona dentro de la categoría de teatro popular, puesto que proyecta un posicionamiento político revolucionario que se enfrenta a los discursos de poder desde la praxis, tanto fuera como dentro del escenario.

Por otro lado, la estética de sus representaciones, propuesta por Willy Deisler, los llevó a solventar la precariedad escenográfica a través de diversos mecanismos, como lo fue la creatividad y el gran manejo escénico por parte de los y las actrices; además de la colaboración del público que completó aquellos espacios vacíos con su propio imaginario. Finalmente, dependía de ellos y ellas que el mensaje transmitido fuera codificado o no, y que existiera una respuesta ante las representaciones que se llevaron a cabo, entrega una valoración positiva en cuanto a este asunto.

Las principales obras que el Teatro del Pueblo presentó fueron *Esperando al zurdo* (1935) de Clifford Odets y *Chinchilote* (1960) de Eduardo “Lalo” Pérez, la primera para ser representada en espacios sindicales, y la segunda en espacios agrícolas. Luego del análisis realizado, se puede definir que estas obras están constituidas a partir de herramientas populares. En *Esperando al zurdo* existe una disposición escénica que propicia una tensión entre la realidad y la ficción que moviliza al público, la que en conjunto con los métodos de la épica brechtiana, lo lleva a una identificación con lo representado y un cuestionamiento y posterior transformación de su propia realidad.

Por su parte, acceder a las herramientas populares de *Chinchilote* es complejo, pero a partir de los testimonios y documentos recuperados se sabe que es una obra definida por el juego y la emoción, bajo una perspectiva didáctica en torno a la Reforma Agraria y sus consecuencias para los y las campesinas. Asimismo, se reconoce la participación activa por parte de todos los y las integrantes en la producción de la obra y la inspiración en la vida popular para su producción. Estas características responderían a los lineamientos que según Díaz Herrera (2006) definiría el teatro popular, a saber, la educación, concienciación y creación. Del mismo modo, se reconoce la capacidad de realizar un montaje gestado en la precariedad escénica, el diálogo con la música popular y la definición de las y los sujetos por medio de su oficio.

Es así como ante la pregunta inicial, a saber, ¿De qué forma las herramientas populares constituyen el imaginario del Pueblo? Es posible decir que el Teatro del Pueblo termina constituyéndose como tal gracias a estas herramientas. Esto debido a que el Teatro del Pueblo eligió un contexto determinado para desarrollar su trabajo, lo que lo obligaba a desarrollar ciertos mecanismos que le permitieran aproximarse a esta realidad, “la otredad”, de manera concisa y significativa. Este hecho terminó por desenmarcarlo de la oficialidad que lo rodeaba (el Partido Comunista y el ITUCH) aprovechando sus saberes, pero llevándolos a otros espacios de circulación. Estas herramientas populares, en definitiva, no definían solamente su trabajo en el escenario, sino también, detrás del mismo. Gracias a ellas, el Teatro del Pueblo se puede definir como un espacio que es parte del pueblo y logró movilizar personas a la organización y el trabajo en equipo en pos de la justicia social.

Esta investigación abre las puertas a un sinfín de preguntas. Comprobar la existencia y la posibilidad de recopilación de documentos de un grupo teatral como este significa que deben existir otros muchos grupos que también otorguen una perspectiva nueva respecto al contexto y teatro de la época. Asimismo, sería interesante indagar de qué manera estos teatros se vincularon entre sí, puesto que si hubo contacto entre estos proyectos en Argentina y Chile, pudo haber contacto entre los teatros populares y aficionados chilenos; y no solo a nivel de la Región Metropolitana, sino que a nivel de país, incluso antes de la formación de entidades como la ANTACH.

También queda todo un periodo comprendido entre 1963 y 1967 que no fue abarcado en esta investigación. ¿De qué manera se llevó a cabo la misión del Trabajo del Pueblo en esta nueva etapa? ¿Habrán tenido una mayor relación con los teatros universitarios de la época? ¿Existirá algún registro de su quehacer en la historiografía nacional? ¿Qué obras habrán representado? ¿También llevaban a cabo su desarrollo a partir de herramientas populares?

Así también, completaría este panorama, el testimonio de personas que constituyeron este espacio, preguntarles por sus búsquedas, sus intenciones y lo que hicieron en el futuro. ¿Alguno o alguna se habrá dedicado al teatro? ¿Habrán continuado con la misión del Teatro del Pueblo en otros espacios? Otras preguntas que surgen son relacionadas con María Maluenda, ¿qué ocurrió con ella? ¿También fue parte del segundo periodo del Teatro del Pueblo? A su vez, proyectar estas preguntas a algunos años después, da espacio para preguntarse por qué decayó el proyecto. ¿Qué fue lo que lo llevó a su desaparición de la escena teatral? ¿Habrá quedado algún registro de este en el archivo del Partido Comunista? ¿Existirán más documentos que sustenten su quehacer?

Finalmente, algo que sí pude responder a partir de esta investigación y los testimonios de estos y estas integrantes, es que el Teatro del Pueblo se constituyó como un espacio de fraternidad. Que tres de sus participantes sean amigos y amigas, pasados sesenta años desde el nacimiento de este proyecto, muestra que fue un grupo que no solo se gestó desde un compromiso intelectual e ideológico, sino también emocional por parte de las personas que conformaron este espacio. En definitiva, fue esta responsabilidad afectiva por parte de ellos y ellas, lo que me permitió encontrar documentos, fotografías y lo que los y las movilizó a contar su historia. Ser testigo de esta amistad y de la posterior construcción de sus vidas con este pasado en común, cargado de propósitos y sentido, me lleva a la reflexión en torno a la necesidad de rescatar estos espacios de encuentro. Ahora que parte de su historia ha sido contada, estos hombres y mujeres existen, aunque sea mínimamente, en nuestro imaginario. Y esto me lleva a pensar en la importancia de que esto así sea, tanto para mi propia generación como las que vienen. No debemos olvidar el pasado y el pasado no empieza en 1973. El rescate del quehacer realizado por grupos como el Teatro del Pueblo, y la creación de espacios de diálogo y reflexión respecto a estos, nos permite repensar nuestros propósitos y las formas de llevar a cabo nuestras propias luchas, con un horizonte amplio de posibilidades nutrido de todos y todas las que lucharon antes que nosotros.

## Referencias bibliográficas:

Aguirre, I. (2015). Sobre el taller T.E.P.A.. *Archivo Isidora Aguirre. Composición de una memoria* (pp. 172-206) . Santiago, Chile: El Clan.

Arfuch, L. (2014, marzo). (Auto)biografía, memoria e historia. *Clepsidra*, 1, 68-81.

Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido 2*. Ciudad de México, México: Nueva Imagen.

Boal, A. (1975). *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.

Bravo-Elizondo, P. (1991). *Raíces del teatro popular en Chile*. Guatemala.

Cánepa, M. (1971). *El teatro obrero y social en Chile*. Santiago, Chile: Cultura y Publicaciones, Ministerio de Educación.

Cánepa, M. (1974). *Historia del teatro chileno*. Santiago, Chile: Editorial Universidad Técnica del Estado.

Derridá, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Recuperado de <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/maldearchivo.pdf>

Díaz Herrera, F. (2012). Teatro popular dos períodos, dos anécdotas. *Alpha*, 35, 185-194.

Díaz Herrera, F. (2006). *Teatro social en Chile: una historia inconclusa*. Santiago, Chile: Fondart.

Grass, M. (2017). Conmemoración y memoria teatro chileno entre el Bicentenario de la Independencia (2010) y los 40 años del Golpe de Estado (2013). *Afuera*, 17/18.

Guasch, A. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, España: Akal.

Hurtado, M. (2010). Prólogo. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena* (pp.17-29). Santiago, Chile: Universidad Católica de Chile.

Jelin, E. (2001). Introducción. *Los trabajos de la memoria* (pp.1-9). Madrid, España: Siglo XXI de España.

Mouffe, C. (1991). Hegemonía e ideología en Gramsci. *Antonio Gramsci y la realidad colombiana* (pp. 166-227). Bogotá, Colombia: Foro nacional por Colombia.

Odets, C. (1954). *Esperando al zurdo*. Buenos Aires, Argentina: Quetzal.

Pradenas, L. (2006). El teatro popular, desde el frente popular a la revolución de la libertad. *Teatro en Chile: Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX* (pp.331-341). Santiago, Chile: LOM.