


A 50 años del Golpe de Estado: El protagonismo popular en la experiencia del Teatro Experimental Popular Aficionado

50 years after the dictatorship: Popular leadership in the experience of the Popular Amateur Experimental Theater

Pamela Fica Molina¹

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, FACULTAD DE LETRAS

 [HTTPS://ORCID.ORG/0009-0002-8103-6541](https://orcid.org/0009-0002-8103-6541)

Resumen. Las expresiones culturales y artísticas siempre han existido en la historia de las comunidades, se van construyendo y nutriendo del acontecer social, es así como el teatro se ha posicionado como una expresión artística - política fundamental para los procesos históricos que ha vivido América Latina. El presente estudio tiene como propósito establecer una reflexión sobre la experiencia del Teatro Experimental Popular Aficionado, iniciativa teatral vinculada al proceso chileno de la Unidad Popular, evidenciando una concreción de las ideas culturales que tenía el gobierno encabezado por Salvador Allende. Se profundizará, a lo largo de los párrafos, en la materialización del protagonismo popular en el proyecto del T.E.P.A., a través de sus escritos, personajes, temáticas y recepción popular, es decir, su interacción concreta con los sectores marginados de la sociedad. Al mismo tiempo, revalorar a Isidora Aguirre, dramaturga chilena y precursora del T.E.P.A., Aguirre explicita su adhesión a la Unidad Popular, aportando a este proyecto desde la vereda cultural con el objetivo de concientizar y educar a la población sobre ideas y medidas del gobierno popular a través de lo que denominó Aguirre “propaganda política con forma teatral”. Pertinente es retomar esta experiencia teatral a cincuenta años del golpe de estado, pues no se puede omitir estos proyectos que nacieron en lo profundo de la gente con un horizonte de transformación colectiva. La investigación se enmarca en la concepción de teatro popular que desarrolla el T.E.P.A. y su enraizamiento con el corazón del pueblo, sus realidades y problemáticas cotidianas.

Palabras clave. Teatro, Isidora Aguirre, Unidad Popular, Memoria.

Abstract. Cultural and artistic expressions have always existed in the history of communities, they are being built and nurtured by social events, this is how theater has positioned itself as an artistic - political expression that is fundamental to the historical processes that Latin America has experienced. The purpose of this study is to establish a reflection on the experience of the Amateur Popular Experimental Theater, a theatrical initiative linked to the Chilean process of Popular Unity, evidencing a concretion of the cultural ideas that the government headed by Salvador Allende had. Throughout the paragraphs, the materialization of popular leadership in the T.E.P.A. project will be deepened, through its writings, characters, themes and popular reception, that is, its concrete interaction with the marginalized sectors of society. At the same time, revaluing Isidora Aguirre, Chilean playwright and precursor of T.E.P.A., Aguirre makes explicit her adherence to Popular Unity, contributing to this project from the cultural side with

¹ Estudiante Magíster en Letras mención Literatura en Pontificia Universidad Católica de Chile. Titulada de Pedagogía en Castellano y Licenciatura en Educación, mención Castellano en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Mail. pamela.fica2017@umce.cl. Contribución [CRediT \(Contributor Roles Taxonomy\)](#) Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

the aim of raising awareness and educating the population about ideas and measures of the popular government through what Aguirre called "political propaganda in theatrical form." It is pertinent to resume this theatrical experience fifty years after the coup, since these projects that were born deep within the people with a horizon of collective transformation cannot be omitted. The investigation is part of the conception of popular theater developed by the T.E.P.A. and its rooting in the heart of the people, their daily realities and problems

Keywords. Theatre, Isidora Aguirre, Popular Unity, Memory.

Introducción

El teatro siempre ha servido como un espacio sumamente político, donde su vínculo con el acontecer histórico es innegable. Lamentablemente, cuando se estudia una época histórica, la óptica se enfoca en múltiples elementos, pero comúnmente el ámbito cultural o artístico se suele postergar. Es así que, en el caso de la Unidad Popular, periodo histórico chileno, las investigaciones, en su mayoría, suelen dejar de lado las experiencias artísticas de esos años, sin embargo, a pesar de su poca palestra, el quehacer teatral tuvo un papel fundamental en el proceso previo y durante el gobierno de Salvador Allende.

En este sentido, abordar el ámbito cultural dentro de un momento histórico chileno tan álgido como lo fue la Unidad Popular se vuelve imprescindible para entender las problemáticas populares de ese entonces. Particularmente, interiorizarse en las expresiones teatrales, las cuales están estrechamente vinculadas al sentir popular de la población, por lo que, en más de una ocasión, develan lo más profundo y cotidiano de los sectores marginales de la sociedad.

El presente trabajo tiene como objetivo, por un lado, generar una reflexión de una experiencia teatral chilena que surge al alero del proyecto político de la Unidad Popular, el Teatro Experimental Popular Aficionado, reflexión centrada en el análisis del teatro popular en Chile. Por otro lado, identificar sus características como manifestación de protagonismo popular. El presente trabajo se desarrolla como artículo de sistematización literaria, dotando la reflexión de autores conceptuales referentes al teatro como Bertolt Brecht y Augusto Boal, quienes otorgan un panorama teórico y práctico respecto al desarrollo del teatro y su experiencia en el territorio latinoamericano. Asimismo, el desarrollo metodológico se llevará a cabo a partir de un enfoque cualitativo, teniendo como objetivo central el análisis de dos obras que son parte del Teatro Experimental Popular Aficionado y su experiencia como teatro popular en Chile durante los primeros años de la década de los setenta. En este sentido, por un lado, se revisarán ciertos fundamentos del Teatro Popular, enfatizando en la realidad latinoamericana, en relación a su riqueza cultural y organizativa para los sectores populares de la sociedad; por otro lado, se profundizará en dos obras del T.E.P.A., las cuales permitirán desarrollar una identificación de ciertos elementos del teatro popular.

Puede ser que en más de una ocasión se pregunte el porqué de retomar ciertas experiencias, siendo que han pasado más de cincuenta años de su nacimiento. Como sujetos históricos, se vuelve sumamente necesario retomar procesos pasados para comprender y nutrir el presente, pues tanto la historia como la práctica teatral son procesos dialógicos a lo largo de los años, entrelazando los sucesos políticos con las experiencias teatrales. El sentido de este trabajo radica, principalmente, en retomar y visibilizar el proyecto cultural-político de aquella época, la cual tenía al pueblo como protagonista con el fin de reconocer lo que significó una etapa como esa para la historia de nuestro país.

El Teatro Experimental Popular Aficionado como manifestación del sentir popular chileno

Las iniciativas teatrales en Chile han estado presentes a lo largo de toda la historia, no solamente en grandes escenarios, también de manera informal en espacios cotidianos de las personas. Esta nueva óptica de hacer teatro como lo fue la experiencia del T.E.P.A. retoma experiencias y raíces de varias décadas atrás. Si se remonta al contexto histórico de las pampas salitreras del norte y las minas de carbón en el sur, ya se observan los inicios de la tradición del teatro obrero, el cual tenía un carácter formativo, es decir, el teatro como medio de enseñanza y formación política a las y los trabajadores, tal como lo afirma Isidora Aguirre en Teatro Experimental Popular Aficionado (2019):

En esos tiempos quien le dio gran impulso al teatro popular fue el líder de los nacientes partidos de izquierda, Luis Emilio Recabarren. se servía él del teatro como un medio de enseñanza y formación política (...) Recabarren creía en la efectividad del teatro para la formación política, recurriendo a las emociones como vehículo de las ideas. Trataba de formar conciencia en su auditorio incitarlos a la unión y a la lucha organizada para hacer valer sus derechos (21).

Tanto las obras de la época salitrera como las del T.E.P.A. tenían por objetivo transformar al Pueblo, llevándolos de una actitud pasiva a ser sujetos activos que comprenden, dialogan, representan y transforman sus problemas cotidianos. Durante las décadas de los sesenta y setenta las iniciativas teatrales tuvieron en su corazón a los sectores marginados de la sociedad, visibilizando sus problemáticas y necesidades. Asimismo, se construyó un tipo de teatro comprometido con el pueblo, posicionando una postura política clara, tal fue el caso del Teatro Experimental Popular Aficionado (T.E.P.A.). El Teatro Experimental Popular Aficionado fue un proyecto teatral que nace el año 1970, bajo la dirección de la dramaturga chilena Isidora Aguirre Tupper (1919 - 2011), experiencia que toma como bandera la consigna “propaganda política con forma teatral” y que se crea a partir de la propuesta que hace Salvador Allende a la dramaturga de montar la obra *Los que van quedando en el camino* en la campaña de la Unidad Popular. Sin embargo, la respuesta de Aguirre fue negativa, debido a la imposibilidad de trasladar el montaje del Teatro Nacional Chileno, propone un tipo de teatro que cumplirá los fines propagandísticos que Allende buscaba, tal como lo afirma Aguirre (2019):

Escribir libretos breves, alusivos a la campaña, que podían montarse sin costo con un pequeño grupo de actores aficionados (...) Para nosotros era un gran incentivo

contribuir con el teatro a la campaña, contando con lo más esencial: un público popular que se congregaba para el acto político (...) Aunque nuestro campo era limitado, si se compara con la difusión masiva de los medios de comunicación, nos alentaba el hecho mismo de sumarnos a esta participación colectiva (16-17).

Si bien la respuesta de Isidora Aguirre fue negativa respecto a la propuesta inicial de Salvador Allende, la dramaturga se propone no abandonar el objetivo de ser parte del proyecto de la Unidad Popular, a través de lo que se tuviera a mano, aunque fuese lo mínimo. El comenzar con proyecto del T.E.P.A. supone una toma de posición explícita de Isidora Aguirre con el proyecto de la Unidad Popular, tal como lo señala Andrés Grumann en “¿Y por qué no la revolución del teatro? El T.E.P.A o la <<propaganda política con forma teatral>> de Isidora Aguirre”: “La dramaturga incursiona en una nueva etapa de su vida política, debido a que Salvador Allende, tras ver la representación de Los que van quedando en el camino, solicita realizar una gira teatral que tenga por espectáculo esta obra” (Grumann, 2013).

Lo importante recaía en el sentido ideológico del proyecto del Teatro Experimental Popular Aficionado, esto es la necesidad de construir conciencia en los sectores marginados de la sociedad, en este caso, a través de la cultura y el teatro como herramienta para que la gente se informara y fuese parte del gobierno popular, tal como lo comenta Aguirre (2019):

Nuestro objetivo, como ya dije, era incorporarnos con el teatro como medio de propaganda, a la gigantesca tarea que nos ocupaba desde comienzos de 1970: la candidatura presidencial de Salvador Allende. Y nuestra consigna: “No basta conseguir votos, hay que hacer conciencia para convertir al que da su voto en decidido defensor del gobierno popular” (26).

Es pertinente detenerse un momento en la dramaturga que estuvo a la cabeza del proyecto teatral, pues sin su compromiso político no hubiera existido aquel proyecto que hoy en día se recuerda con tanto anhelo. Isidora Aguirre es hoy, sin duda, una de las autoras más destacadas de Chile si de producción teatral se trata. Su compromiso político y constante vínculo artístico con el pueblo la convierte en una referente importante para cualquiera que se haya acercado a alguna de sus obras, lo que se evidencia en su iniciativa del Teatro Experimental Popular Aficionado y sus múltiples obras y acciones realizadas a lo largo de los años. Javiera Larraín en “Configuraciones en conflicto en la dramaturgia de Isidora Aguirre. Un estudio comparado entre el teatro épico brechtiano y las configuraciones melodramáticas sociales latinoamericanas” (2017) afirma que:

Aguirre se instala –con una profunda sensibilidad social– como una dramaturga que honra a los excluidos, marginados y muertos de la Historia, en pos de construir un

futuro en el relato social que no olvide a quienes la Nación, los gobernantes –y en ocasiones el propio pueblo– han dejado atrás (396).

Asimismo, el nombre del proyecto no es al azar, sino que contempla idearios políticos y teatrales respecto al acontecer social de la época, evidenciando poco a poco la noción de “popular” y su importancia para el proceso social que Chile estaba llevando a cabo. Andrés Grumann en “Artistas de una revolución teatral de masas. Imaginarios de 43 dirección, coreografías grupales y estrategias dramáticas en Isidora Aguirre, Patricio Bunster y Víctor Jara” (2015) comenta lo siguiente:

Se trataba de un teatro experimental porque la propuesta teatral pretendía cuestionar y dar un giro a las formas tradicionales de escenificación, vinculándola con el agit-prop o teatro de agitación político con un fuerte componente de sátira política y componente social. Popular porque se trató de una forma teatral dirigida a la clase trabajadora: los pobladores y obreros (también presos), quienes configuraban las masas y a cuyos oídos la política deseaba llegar con su discurso. Aficionado porque se trató de un teatro hecho para y con los trabajadores presos y pobladores que participaban del taller de construcción dramática que llevaba a cabo Aguirre en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile (11).

Este compromiso teatral con la clase trabajadora y el pueblo se observa desde los inicios del T.E.P.A. hasta sus diversas manifestaciones durante los cortos años que alcanzó a desarrollarse. El Teatro Experimental Popular Aficionado estuvo compuesto por un grupo de expresiones teatrales durante la Unidad Popular: teatro de agitación política para la campaña de Allende, trabajo con los reos en la penitenciaría, Los Cabezones de la Feria, entre muchas otras experiencias (Aguirre, 2019). Es decir, existe una preocupación evidente del proyecto de la Unidad Popular por el desarrollo cultural y artístico del pueblo, en este caso, encausado desde la vereda del teatro.

Contribución teórica al análisis del Teatro Experimental Popular Aficionado y su conceptualización como teatro popular

Se observa la preocupación constante de Aguirre por los problemas y necesidades de los sectores pobres de la sociedad, de personas que (sobre)viven al margen en una realidad totalmente indigna, donde no pueden desarrollarse plenamente, pero que encuentran en la

propuesta liderada por Salvador Allende una alternativa democrática para construir una sociedad diferente, donde el quehacer artístico y teatral no fuese algo alejado de los sectores populares, sino que, por el contrario, se configurase desde sus realidades como explotados.

Teóricamente, Isidora Aguirre recoge múltiples elementos conceptuales que contribuyen a la creación del T.E.P.A., principalmente experiencias de Augusto Boal y conceptualizaciones de Bertolt Brecht. De este último utilizará su propuesta teórico teatral, la cual sirve de puntapié para abordar las características principales del teatro épico-marxista, la exposición de su teorías e ideas serán extraídas de su *Breviario de Estética Teatral* (1963). La concepción histórica de Brecht es indispensable para la formulación de su teatro épico. De esta forma, el factor histórico-político es el núcleo de cualquier representación artística, por ende, el teatro no es ajeno a su intrínseca historicidad. Por eso, no es erróneo plantear que, tal como lo afirma Brecht: “Todo depende de la «historia»: ésta es el corazón de la manifestación teatral. Puesto que de lo que sucede entre los hombres, los hombres mismos conocen todo lo que puede ser discutible, criticable, mudable” (39). Es decir, existe un evidente compromiso político que el arte, en este caso, el teatro, debe tener. A partir de esta idea, Raúl Sciarretta, con el fin de esclarecer el estudio de Brecht a través del prólogo del *Breviario de Estética Teatral*, nos comenta que: “los teóricos y artistas neutralistas y de derecha pretenden hace tiempo inventar una imagen parcial del artista, aceptando sus obras luego de «perdonarles» su ideología, buscando establecer una separación entre arte y política” (8). En esta última cita, se evidencia una lejanía de las expresiones teatrales que se denominan como “no políticas”, pues todo quehacer artístico supone implícita o explícitamente una toma de posición: “Por eso decimos que la toma de posición es otro elemento imprescindible del arte dramático; y esa elección hay que hacerla fuera del teatro” (Brecht, 33). Lo anterior lo recoge abiertamente el Teatro Experimental Popular Aficionado, pues se configura como un proyecto no neutral ideológicamente y siendo parte de manera activa de un tipo de propaganda política, pero, como dice Aguirre, con forma teatral.

Augusto Boal también se configura como un autor que, a través de su libro *Teatro del oprimido* (1974), proporciona postulados teatrales conectados a la realidad latinoamericana y, debido a aquello, se puede relacionar al proyecto de Isidora Aguirre para complementar sus ideas de un teatro popular y comprometido. Boal entiende que situar el teatro con el carácter netamente popular es un reflejo de la “no neutralidad” para Latinoamérica. Situar ideológicamente desde una vereda no se limita en términos discursivos, sino también es necesario llevar esa posición a hechos concretos, en el caso del teatro, comprender a quienes está destinado este tipo de teatro y cómo lograr que esas personas se empoderen cada vez más fuera y dentro de la escena artística, ya que la herramienta teatral tiene la capacidad de servir como uno de los tantos medios que tiene la clase oprimida para liberarse. Es así que Boal comenta que el teatro debe ser una práctica contextualizada al público, pues así logra encontrar un real sentido:

Experiencias que hicimos considerando el teatro como lenguaje, apto para ser utilizado por cualquier persona tenga o no aptitudes artísticas. Intentamos mostrar en la práctica cómo puede ser el teatro puesto al servicio de los oprimidos para que estos se expresen y para que, al utilizar este nuevo lenguaje, descubran también nuevos contenidos (Boal, 17).

Se comprende que, a través del teatro, el sujeto popular que observa alguna obra, debe comprender la necesidad de acción y no ensimismamiento, pues, tomando en cuenta el extrañamiento que plantea Brecht, el público debe reconocer que su rol activo no se limita a un escenario o sala de teatro, sino que se desarrolla fuera de este, donde la realidad chilena de la época debía ser transformada. Esta capacidad de acción cobra sentido en la liberación del espectador, quien tiene la necesidad (y deber) no solo de imaginar una sociedad nueva, sino también de construirla. Tal como lo señala Boal:

El espectador es menos que un hombre y hay que humanizarlo y restituirle su capacidad de acción en toda plenitud. Él debe ser también un sujeto, un actor, en igualdad de condiciones con los actores, que deben ser también espectadores. Todas estas experiencias de teatro popular persiguen un mismo objetivo: la liberación del espectador, sobre quien el teatro ha impuesto visiones acabadas del mundo (58).

Es necesario tener presente su principal objetivo: transformar al pueblo, la masa "espectadora", el ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática la realidad fuera de esta. Siguiendo a Boal, este señala que "Puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero no tengan dudas: ¡es un ensayo de la revolución!" (59). Pues la práctica del teatro funciona como un espacio donde se pueda imaginar e, incluso, ensayar un proceso revolucionario, no obstante, este ensayo no reemplaza la acción real: "por supuesto, pienso que la huelga es más importante. Más que el ensayo de la huelga. El teatro no reemplaza la acción real. Pero puede ayudar para que esta sea más eficaz" (229).

Ahora que se tienen presentes los dos autores que señalan elementos teatrales adecuados para analizar el T.E.P.A., es pertinente detenerse en el concepto de "popular", pues tanto los autores revisados recientemente como Isidora Aguirre beben de este concepto para nutrir sus experiencias y postulados teatrales. Se puede ver como en el territorio nacional, al igual que a lo largo de Latinoamérica, el teatro posee un estrecho vínculo con las problemáticas cotidianas, sociales y políticas de la población. Es en base a esta realidad, donde lo "popular" aflora y se hace cada vez más presente en la escena teatral. En este sentido, Brecht comenta lo siguiente:

El teatro popular favorece la incorporación plena del ser humano a su historia colectiva, a fin de adoptar y consolidar los puntos de vista de quienes lo integran.

Al hablar de popular nos referimos al pueblo que participa de la realidad y que se apodera de ella, la impone, la condiciona. Pensamos en un pueblo que hace historia,

que transforma al mundo y se transforma a sí mismo. Pensamos en un pueblo luchador y, por tanto, vemos implicaciones combativas en el concepto popular (63).

Esa conceptualización de popular que plasma Brecht lo toma Aguirre para el T.E.P.A., pues esta experiencia teatral propone y construye un pueblo que transforma su alrededor, dotando el concepto “popular” del adjetivo combativo, alejado de la pasividad que existía (y existe) en el teatro clásico. Pasividad dentro y fuera del escenario, ya que antes de la Unidad Popular no se observó una intención de desarrollo cultural en el pueblo, marginando a las masas pobres de inquietarse con el teatro.

La propaganda política con formal teatral como manifestación de protagonismo popular chileno

“Un teatro combativo, con contenidos sociales, tiende a incorporar esas características para ser atractivo (62), esto lo señala Isidora Aguirre (2019) para otorgar una adjetivación al tipo de teatro que llevaba a cabo el T.E.P.A., no cualquiera, sino la característica de ser una práctica combativa. El ámbito cultural que desarrolló la Unidad Popular, tanto en la campaña como en la presidencia fue un elemento sumamente importante para la educación de los sectores populares, conjugando el arte con la política y haciendo parte a todas las personas en las transformaciones sociales de la época. La intencionalidad estaba centrada en incorporar al pueblo en el proyecto de la Unidad Popular. No solamente se trataba de la construcción de un pueblo soberano en términos culturales que fuese capaz de crear sus propias expresiones artísticas, sino que también, e incluso más importante, se trataba de combatir la alienación de las masas populares a través de la herramienta cultural, como lo señala Nadinne Canto en “El lugar de la cultura en la vía chilena al socialismo. Notas sobre el proyecto estético de la Unidad Popular” (2012):

Es de fácil constatación que el socialismo a la chilena apostó firmemente por la construcción de un Hombre Nuevo a través de la cultura, concebida esta como un horizonte de integración indispensable para el asentamiento de una nueva forma de relación social (154).

El teatro se configura como una herramienta donde el pueblo puede expresar sus necesidades y problemáticas, empoderándose del escenario y llegar cada vez más a un número mayor de personas que se compromete con el cambio social que se vivía en aquella época en Chile, valorando al teatro como una herramienta de toma de conciencia de la clase explotada. Es así como el T.E.P.A. se construyó en el seno de las realidades populares, desde sus sentires y anhelos, a veces sin los medios ideales para realizar una obra de teatro, pero con todas las intenciones de llevar a la calle una expresión teatral que permitiera reunir a la gente alrededor de un quehacer que entremezcla lo político con lo teatral. Aguirre (2019) señala que al momento de realizar las obras debían entregar lo máximo posible con los recursos que tuvieran a disposición, los cuales en la mayoría no fueron los ideales: “Las obras del T.E.P.A. no requerían

tantos ensayos ni costos, ya que el lema de aquel momento era “adaptarse a los medios disponibles con creatividad, y entregando lo máximo con los mínimos recursos disponibles” (Aguirre, 29). Al momento de avanzar el proyecto del T.E.P.A., las personas que fueron participando en las obras ya no fueron actores sujetos con más preparación, sino que Aguirre terminó con muchachos de las poblaciones para participar en las obras del T.E.P.A. “Se dirigen a un público popular, en calles y poblaciones, con los textos grabados, usando amplificadores” (Aguirre, 175). Asimismo, la regularidad de los montajes fueron un elemento importante a destacar, al igual que lo señala Isidora Aguirre:

Estos actos de propaganda tendrían lugar cada sábado y domingo, durante los tres meses anteriores a las elecciones presidenciales de septiembre. Antes que participara el orador, se programaban espectáculos para atraer a los pobladores: se empezaba con teatro infantil, algo de folclore y a eso de las 7 de la tarde, nuestra participación (16).

Como se señaló anteriormente, la experiencia del T.E.P.A. incluyó diversos trabajos y prácticas teatrales, uno de ellos fue Los cabezones de la feria, En definitiva, Los “Cabezones de la Feria” (1971) fue una especie de actualización del T.E.P.A. que, luego de cumplir su objetivo, buscaba ponerse a la altura de lo que su tiempo y contexto histórico le exigía. Esta y otras múltiples iniciativas que Aguirre desarrolló entre 1969 y 1973 se configuran como experiencias de teatro popular, donde la dramaturgia tuvo diversos roles y participación. Se aprecia que Aguirre separa el T.E.P.A. de otras experiencias de teatro popular, valiéndose principalmente del criterio de su grado de participación en cada proyecto. Sin embargo, trata todas las experiencias bajo el mismo alero: iniciativas de teatro popular. Lo anteriormente dicho, sumado a la cronología que la autora da de las iniciativas (1969- 1973), hace pensar que tanto Los Cabezones de la Feria como el T.E.P.A. son proyectos distintos, que obedecen a momentos sociopolíticos diferentes, pero que, según la misma autora, se engloban dentro de las experiencias de teatro popular en las que ella se involucró a finales de los sesenta y comienzos del setenta. En definitiva, perfeccionando la conclusión anterior, y, ya considerando la separación entre ambos proyectos, es indiscutible que el T.E.P.A. de cierta forma engloba Los Cabezones de la Feria, espacio que, siguiente a Cristian Aravena en su tesis *Márgenes desbordados: Dramaturgias del Teatro Político chileno en la época de los años sesenta* (2019), señala lo siguiente:

Este experimento teatral consistió en construir unas cabezas gigantes, de papel maché y rejillas, cuyas vestimentas eran grandes túnicas de colores, la boca de los cabezones eran los ojos de los manipuladores. Llegaban a medir hasta 2,5 metros de alto, permitiendo gran visibilidad a distancia o en grandes espacios. Los

personajes contruidos eran tipos sociales que quedaron más o menos establecidos desde la primera historia para todas las que precedieron (128).

La escritura de los libretos debía de ser simple, pues la representación tendría lugar en un ambiente callejero y dirigido a un público popular, por lo que el lenguaje ocupado y la transmisión de un mensaje directo fueron elementos importantes (Aguirre, 2019, p.50). Además, junto con la escritura de los distintos libretos, nacieron personajes prototípicos que se encuentran a lo largo de la producción dramática de Los Cabezones de la Feria. Estos personajes son Juan y Juana Pueblo, quienes representan al estrato popular; El Director o Drill, quien presentaba el espectáculo; Míster Dollar, quien representa el fantasma del imperialismo; El Señor Escudo, que representaba el peso chileno (Aguirre, 2019, p.51).

Estas cabezas gigantes, las cuales permitían ver a los actores y actrices por un orificio en la boca, fueron tan importantes que formaron parte del nombre de la organización teatral. Con respecto a su confección, la misma Isidora Aguirre nos comenta que en un inicio fueron seis, las cuales fueron contruidas con “papel maché” sobre rejilla de alambre (50).

Esta ornamentación de Los Cabezones de la Feria fue un elemento particular de distinción, donde la puesta en escena, a pesar de su escasez de recursos, lograban poner en escena un espectáculo llamativo que logra retener la atención del público y entrega un mensaje político a través del teatro. Centrándose como ejemplo en la obra “El que fue a convencer y salió convencido” (1972), la dramaturga describe la escena así:

Teatro didáctico popular. Grandes cabezas con la abertura de la boca a la altura de los ojos, largas y vistosas túnicas. Diálogos grabados, uso de amplificadores, mientras Los Cabezones miman la acción con amplios movimientos, al ser vistos desde cierta distancia. Los personajes iniciales, en este libretto, fueron modificados para los que debían confeccionar en Arica (Aguirre, 2019, 191).

Los temas de los diferentes sketches si bien eran siempre con una intencionalidad política, también utilizaban el mecanismo del humor y la caricatura para hacer más amenas las representaciones teatrales y acercarlas a la gente, tal como lo señala Marcia Martínez en Teatro y Fulgor (2016): “Coincidiendo con Bertolt Brecht, el humor para Aguirre aparece como un bálsamo, no como anomalía ni estrategia de disfraz, sino vida en tanto inteligencia y equilibrio” (41). En el texto La verdad detrás de la mentira (1972) se entregan diversas representaciones teatrales que entregan un mensaje implícito, pero que permite la educación política, por ejemplo, en el siguiente fragmento, donde ocupan a Dril para simbolizar la imagen de la derecha chilena y el imperialismo; por otro lado, Juan y Juana representando al pueblo: Dril: Ustedes, Juan y Juana representan al pueblo (...) Acomódense por ahí que llegan nuestros actores... ¡Los malos de la película! Aquí llega Mister Dollar. (Aguirre, 177).

Juan: Inventando mentiras para engañar al pueblo. Y hasta yo he creído tus mentiras, huevón, de tanto que las repiten. (Aguirre, 188) Por medio de la voz del personaje Juan, quien al principio ya fue presentado como símbolo de lo popular, Aguirre permite que el público se

vea en el personaje. Esto es evidente cuando el personaje vocifera en nombre del pueblo que incluso él mismo cayó en las mentiras, existiendo la posibilidad que si alguien ha escuchado una noticia proveniente de las emisoras “momias” simpatice con el personaje.

Un recurso dramático completamente útil para las intenciones del teatro popular que se propone el efecto de la extrañación, siendo el quiebre de la cuarta pared una forma de librar a los observadores de su estado de alienación, ya que, como Brecht señala, la gente no solamente se aliena de toda actividad, sino que parece materia pasiva. Lo anteriormente descrito se puede apreciar al final de la obra “La verdad detrás de la mentira”, donde, tras solucionarse el conflicto principal, los personajes en forma de celebración bailan un pie de cueca invitando al público, traspasando la separación entre observador y personaje:

Drill: Bien, bien, no chille tanto compadre, si le creemos. Mejor háganos escuchar un cuequita para que la bailan aquí, y los que quieran acompañarnos... ¡A ver... esa cuequita...! Se escucha la cueca Juan: ¡Eso es mi alma...! A continuación, Juan y Juana bailan y si alguien sube invitado por Dril, bailan con ellos un pie de cueca. Al terminar, Drill se dirige al público. Drill: Y aquí termina la función Será hasta la próxima ocasión Y que esto les sirva de lección (...) (Aguirre, 189)

Otro ejemplo de extrañación funciona en el siguiente pasaje teatral: Juan: Inventando mentiras para engañar al pueblo. Y hasta yo te he creído tus mentiras, huevón, de tanto que las repiten... ¡Toma! Dril: (Entrando, sujeta a Juan) Despacio, compañero, calma. Esto no es más que una comedia, una representación (Aguirre, 188).

Conclusiones

Se ha intentado identificar características del teatro popular en la experiencia del Teatro Experimental Popular Aficionado e invitar a la reflexión de esta experiencia teatral chilena que surgió bajo condiciones y necesidades propias de la población dentro de una época determinada como lo fue la Unidad Popular. El Teatro Experimental Popular Aficionado muestra que la construcción de un teatro político no es mecánica, sino que es un quehacer constante y que se basa en el diálogo con las personas, sus intereses, necesidades y sueños. Asimismo, las obras teatrales dan la posibilidad de acercar no solo la educación política a las personas, sino también el compromiso con un proyecto transformador, que en ese entonces se encarnaba en la Unidad Popular.

En definitiva, aquellas experiencias de teatro popular advierten sobre un proceso cultural que Chile y su pueblo habían decidido tomar, expresiones artísticas también reflejadas en otras áreas, verbigracia, el folclore, de la mano de Víctor Jara, la pintura, teniendo como referente popular a Carlos Hermosilla, o el cine de Miguel Littin. Son vastas las expresiones de la cultura popular a principios de la década de los setenta, sin embargo, todas estas fueron

avasalladas en pos de instalar un modelo antagónico a lo propuesto por la historia y el pueblo chileno

A cincuenta años del golpe de estado, asumir la responsabilidad de investigar y profundizar el ámbito cultural dentro de un momento histórico chileno tan álgido como lo fue la Unidad Popular se vuelve imprescindible para entender las problemáticas populares de ese entonces e interiorizarse en las expresiones teatrales, las cuales están estrechamente vinculadas al sentir popular de la población. La vereda del teatro popular se construyó a partir de los sueños del pueblo chileno, una forma de ser parte de la transformación colectiva que comenzó en aquellos años, tal como lo comenta Isidora Aguirre, reproduciendo lo dicho por César Vieira:

El teatro fue el medio que elegimos para participar, el medio de decir presente, de luchar por la transformación de la sociedad. Con el público de los barrios y comunidades periféricas, intercambiamos experiencias, recibimos y recibimos mucho más de lo que dábamos. Y aprendimos (68).

Referencias

- Aguirre, Isidora. Teatro Experimental Popular Aficionado. Santiago: Ediciones JGV, 2019. Impreso.
- Aravena, Cristian. Márgenes Desbordados: Dramaturgias del teatro político chileno en la época de los años sesenta. Santiago: Universidad de Chile, 2019. Impreso.
- Boal, Augusto. Teatro del oprimido. México: Patria S.A., 1974. Impreso.
- Brecht, Brecht. Breviario de Estética Teatral. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1963. Impreso.
- Canto, Nadinne. "El lugar de la cultura en la vía chilena al socialismo. Notas sobre el proyecto estético de la Unidad Popular". Revista Pléyade, 153-78. Web. 2012.
- Jeftanovic, Andrea. "Homenaje a Isidora Aguirre (1919-2011): El tapiz de un encuentro". Revista Nomadas, 85-101. Web 2011.
- Grumann, Andrés. "¿Y por qué no la revolución del teatro? El T.E.P.A o la "propaganda política con forma teatral" de Isidora Aguirre". AISTHESIS N°53, 213-219. Web 2013.
- Larraín, Javiera. "Configuraciones en conflicto en la dramaturgia de Isidora Aguirre. Un estudio comparado entre el teatro épico brechtiano y las configuraciones melodramáticas sociales latinoamericanas. Configuraciones en conflicto en la dramaturgia de Isidora Aguirre". Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 394-402. Web. 2017.
- Martinez, M., Améstica, J., Fuentealba, N., & Milosevic, V. Teatro y Fulgor. Aproximaciones a la obra de Isidora Aguirre. Valparaíso: Edición Universitaria de Valparaíso, 2016. Impreso.
- Reyes, Rigoberto. Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena: del C.A.D.A. a Mujeres por la Vida. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. Impreso.
- Torres, Isabel. "La década de los sesenta en Chile: la utopía como proyecto". HAOL N°19, 139-149. Web. 2009.
- Wallffguer, Daniela. El teatro comprometido. Su contribución al movimiento popular chileno 1963-1973. Santiago: Editorial Escaparate, 2021. Impreso.

Watts, Bélgica. “Florencio Sánchez y Antonio Acevedo Hernández, dramaturgos. Dos vidas tras el afán libertario”. Revista Universo N°14. Web. 1999.

Recibido: 30 de Mayo de 2023
Aceptado: 29 de Junio de 2023