



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Departamento de Teatro

**PROYECTO DE INVESTIGACIÓN-  
CREACIÓN  
TRAGO AMARGO CON MALICIA.  
Una experiencia de teatro desarrollada  
desde un enfoque popular**

**Memoria para optar al Título de Actor**

**Cristian Andrés Flores Rebolledo  
Profesor guía: Hiranio Chávez Rojas  
Santiago de Chile, 2011.**

**Dedicado a mi familia.**

## **AGRADECIMIENTOS**

Me gustaría agradecer en primer lugar a mi familia, a mis padres Yolanda Rebolledo Arias y Juan Flores Tornel, a mis hermanos Angélica e Isán, y a mi abuela Juana Tornel.

A mis amigos Mauricio Briones, Lavinia Ortiz y José Briones. A Katherine Ovalle, a las Hermanitas de Jesús, a Oscar el “Chico Quakuero” y al Patricio Garrido el “Pato”. A Alejandra Otárola y Alexi Ríos

Al Departamento de Teatro de la Universidad de Chile por su formación y a sus trabajadores, especialmente a Hiranio Chávez Rojas, mi maestro y amigo.

Agradezco especialmente a Marcela Otárola Burgos, mi compañera, por ser el artífice junto a mí, de este proceso artístico que hemos intentado construir llamado Agrupación Teatro Errante. Por ser la mayor crítica de mi desempeño y acciones en el plano profesional y personal. Y por las correcciones que hizo a este trabajo.

A mis compañeros de la Agrupación Teatro Errante que participaron: Ursula Hellberg, Carla Casali, Carolina Intveen, Evelyn Ibarra, Pamela Gonzáles, Patricio Yovane, Enzo Dattoli, Cristian Comigual, Juan Pablo Villanueva, Cristian Mancilla, Fernando Barrios, Felipe Alarcón, Omar Cayún. Y otros colegas invitados: Rodrigo Iturra y Rodrigo Aros. Les agradezco a todos por la confianza y el muy buen trabajo desarrollado.

También quiero agradecer a Pablo Cabrera por su fundamental colaboración para desarrollar el proyecto “Trago Amargo con Malicia”. Y a las Mujeres Pobladoras de La Victoria, que compartieron con nosotros un momento de su historia.

# INDICE

	Página
<b>Introducción</b> .....	6
<b>1. Lo Popular</b> .....	11
1.1. Cultura popular.....	11
1.2. La Fiesta.....	28
1.2.1. Fiesta Popular: Rebelde espíritu libertario y ciudadano.....	31
1.3. Teatro Popular el Hijo Ilegítimo.....	33
1.3.1. Lo Popular en Augusto Boal y Andrés Pérez.....	38
Augusto Boal.....	38
Andrés Pérez.....	39
1.3.2. Teatro Popular en America Latina.....	43
<b>2. La Dictadura Militar en la Población</b> .....	47
2.1. Represión de Estado.....	47
2.2. Identidad y Resistencia Popular.....	50
2.2.1. Organización Comunitaria.....	52
2.2.2. Jornadas de Protesta.....	57
2.2.3. Grupos subversivos.....	61
2.3. Hacia una perspectiva de género.....	64
<b>3. Alcances del proyecto Trago Amargo con Malicia</b> .....	69
3.1. Proyecto de creación teatral “Trago Amargo con Malicia”.....	69
3.2. Aspectos básicos del proyecto.....	70

3.2.1. Descripción.....	70
3.2.2. Fundamentación.....	71
3.2.3. Objetivos.....	72
3.3. Propuesta de Dirección.....	73
3.3.1. La Fiesta Popular y la Mujer Pobladora.....	74
3.3.2. Principios de la Fiesta: Temporalidad.....	76
3.3.3. Principios de la Fiesta: Estado Excepcional.....	77
3.4. Metodología de Investigación-Creación.....	79
3.4.1. Historia Local.....	79
3.4.2. Oralidad o ‘Palabra Viva’.....	80
3.4.3. Investigación cualitativa.....	83
3.4.4. Estructura de Investigación-Creación.....	85
3.4.4.1. Planificación.....	85
3.4.4.2. Grupo de Discusión.....	86
3.4.4.3. Espacio de Re-escritura.....	90
3.4.4.4. Apertura al Grupa Teatral.....	91
3.4.4.5. Creación a partir de testimonios.....	92
3.4.4.6. Supervisión del Montaje.....	93
3.4.4.7. Evaluación.....	93
<b>Conclusiones.....</b>	<b>95</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>100</b>
<b>Anexo I: Metodología y herramientas de la investigación.....</b>	<b>105</b>
<b>Anexo II: Material Fotográfico de la obra “Trago Amargo con Malicia”.....</b>	<b>115</b>
<b>Anexo III: Texto Dramatúrgico de la obra “Trago Amargo con Malicia”.....</b>	<b>119</b>

## INTRODUCCIÓN

Las siguientes páginas exponen parte del proceso de trabajo para la creación de la obra de Teatro Popular “Trago Amargo con Malicia” de La Agrupación Teatro Errante.

Esta agrupación nace el año 2008 y está conformada por jóvenes actores de la Universidad de Chile, y de otras Escuelas de Artes formales e informales, interesados en democratizar y descentralizar el arte teatral por medio del desarrollo de un teatro que aborde temáticas de identidad popular.

El primer trabajo desarrollado por la Agrupación fue el proyecto teatral “Rapsodia de un Roto Errante” de Marcela Otárola y Cristian Flores, proyecto que se realizó con financiamiento FONDART (Fondo Nacional para el desarrollo de las Artes). Este primer proyecto abordó la identidad del “Roto Chileno” desde un tinte político que consideró un análisis histórico teórico de la formación social y subjetiva de esta identidad. También consideró, en relación a su impacto social, las dinámicas comunitarias para la presentación de la obra, es decir, que el trabajo de difusión y generación de condiciones técnicas para presentar el montaje estaba desarrollado por las organizaciones o dirigentes de cada territorio en particular, los cuales fueron exclusivamente poblaciones marginales de la Región Metropolitana. Por último, y en relación a lo anterior, con este trabajo desarrollamos una Residencia Artística de aproximadamente un mes de ensayos en la Población La Victoria donde, junto con los Pobladores, se terminó la producción total de la obra y donde se realizó estreno.

La importancia de este primer trabajo fue para nosotros descubrir el Sujeto, el Territorio, y las temáticas de las que nos interesaba hablar en nuestro próximo trabajo, estos tenían relación con La Población, las Pobladoras y su importancia histórica. Pero el mejor aprendizaje de esta primera experiencia, fue darnos cuenta de la necesidad de generar o encontrar una metodología de trabajo que nos permitiera abordar las temáticas que nos interesaba tratar. Nos

dimos cuenta que en la Cultura Popular y sus sujetos existe una experiencia histórica respecto de todos los ámbitos de la vida social, cultural, política y económica, que no se expresa en el relato oficial, que está contenida en los sujetos que crean y recrean dicha historia, y que requiere para ser transmitida, de una experiencia particular, y no solo de la voluntad de exponer esos temas en una obra de teatro de una forma entretenida (en el sentido de mantener la atención), o populista en algunos casos, sino de una experiencia que recoja el enfoque desde el cual esa experiencia se construye, es decir el enfoque del sujeto popular.

A partir de lo anterior creamos el segundo trabajo de La Agrupación, el cual convoca esta memoria, que fue la obra “Trago Amargo con Malicia”, y que nos permitió sistematizar y encuadrar los aprendizajes y descubrimientos logrados anteriormente. Al igual que el proyecto primero, este trabajo pudo realizarse con financiamiento FONDART durante el año 2009.

“Trago Amargo con Malicia” tiene varias etapas de trabajo: una de ellas tiene

que ver con el Proceso de Montaje el que se desarrolló durante aproximadamente cuatro meses (Julio-Octubre del año 2009), con tres ensayos semanales de cuatro horas, los cuales se centraron principalmente en el trabajo creativo del actor, en torno a los resultados arrojados por la investigación que se desarrollaba paralelamente con un grupo de mujeres pobladoras de La Victoria. Otra etapa fue la Residencia Artística de ocho sesiones en dos semanas. Esta consistió en realizar los últimos ocho ensayos de la obra en una “Cuadra” específicamente “La Ranquil 44” de la población La Victoria, experiencia que permitió la afinación de los detalles técnicos del montaje, escenografía y la iluminación, ya que el estreno de la obra sería en ese mismo lugar. Y por otro lado, compartir con comunidad parte de un proceso de trabajo para la creación de una obra de teatro, que implica, más allá de este fenómeno artístico, compartir con sujetos sociales las temáticas de una obra de teatro que forman parte de su historia cotidiana. Finalmente, esta residencia terminó con la

realización de una pequeña temporada de la Obra en la Población, considerando en esta el estreno.

Luego de la Residencia comenzó la circulación de la obra que consistió en una temporada de 14 funciones de la obra en el MAC. (Museo de Arte Contemporáneo) de la Quinta Normal, funciones que fueron presentadas de manera gratuita a los espectadores. Posterior a esta temporada la obra fue presentada en los festivales de Teatro Zicosur de Antofagasta y en Festival 10 de los nuevos directores teatrales del Magíster en Dirección teatral de la Universidad de Chile, ambos en el año 2010. Finalmente, en Enero del 2011, tuvo una temporada en el Salón Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes y la presentación de la obra en la población Alessandri de Pedro Aguirre Cerda, que también tuvieron un carácter gratuito para los asistentes.

Por otra parte, este proyecto desarrollo una Propuesta de Dirección que incorporó una Metodología de Investigación-Creación, la que constituye el soporte de esta memoria y que será detallada en el desarrollo de la misma.

El motivo principal que motiva exponer y sistematizar esta dimensión del proyecto “Trago Amargo con Malicia” es, en primer lugar, dar cuenta de la búsqueda artística en torno al Teatro Popular desde una mirada contemporánea, la que considera el desarrollo de una posición política desde el quehacer teatral y en el tratamiento de ciertas temáticas que nosotros consideramos relevantes para la construcción crítica de nuestro contexto nacional en torno a lo social, político y cultural. Esta posición política y temáticas desarrolladas, las hemos encontrado en la observación y estudio de los sujetos populares, inspirados en los relatos que se hacen de estos en la historiografía contemporánea, específicamente en los tomos de “Historia Contemporánea de Chile” de Gabriel Salazar y Julio Pinto, en “La Violencia Política Popular en las Grandes Alamedas” de Salazar, los que en su contenido desarrollan un enfoque o una perspectiva histórico popular en el análisis de la historia.



Una mirada contemporánea en torno al Teatro Popular significa para nosotros encontrar claves valóricas y técnicas que nos permitan desarrollar una metodología de trabajo para acercarnos al conocimiento, conocer de lo que hablamos y comprender por qué lo que nos convoca desarrolla tal o cual forma o discurso, y por último implicarnos con el objeto en la experiencia de este conocimiento y entendimiento, para desde ahí construir un relato, un discurso crítico, una estética y una poética que de cuenta de esta experiencia holística.

Otro aspecto del teatro popular, a desarrollar en una mirada contemporánea, tiene que ver con la recuperación prácticas de la Cultura Popular que son constituyentes de un discurso, para nosotros estos elementos constituyen acciones transformadoras, con las que la Cultura Popular ha logrado resistir durante toda la historia la relación de poder que ha desarrollado con lo hegemónico. El elemento festivo constituye para el teatro una de las dimensiones que lo hacen popular, en tanto lo festivo es participación subjetiva y colectiva, es conciencia del ser en el tiempo, y es una construcción expresiva del cuerpo y del espacio en esa participación y esa conciencia, que aparece en lo festivo con libertad y sin censura, y con todas las particularidades de los sujetos que lo viven.

En un primer capítulo de esta memoria se desarrolla un marco teórico en torno al concepto de Cultura Popular, en torno a la Fiesta y lo que hace de esta popular, acentuando el espacio de resistencia cultural, social y político, lo que la haría significativa para los sujetos en la historia de Chile. En este capítulo también se desarrolla el concepto del teatro popular y su emergencia en Latinoamérica, y se exponen de manera sucinta dos referentes de este teatro como los son el de Augusto Boal y el de Andrés Pérez.

En el segundo capítulo se presenta en primer lugar el contexto de la dictadura militar en los años ochenta, específicamente como esta se desarrolló durante la segunda mitad de esta década y como se relacionó con las poblaciones marginales. En segundo lugar expone algunos aspectos de

identidad popular desarrollados en esos mismos espacios, particularmente los que constituyeron formas de resistencia política, como fueron Las Organizaciones Comunitarias desarrolladas principalmente por mujeres, el rol de la Iglesia Católica en su vertiente social, lo desarrollado por los Grupos Subversivos, en tanto estos subvertían e iban en contra del 'orden' impuesto por el poder de las armas, la violencia, las leyes, y el egoísmo, que en Chile instauró la dictadura militar y la derecha económica y política. Y en tercer lugar la relación que existe entre el concepto de Poblador y la Mujer, y la definitiva perspectiva de género del concepto. Este capítulo es de suma importancia, puesto que en él está contenida la temática que se desarrolla en la obra "Trago Amargo con Malicia"

Finalmente en el tercer capítulo se expone la Propuesta de Dirección que principalmente desarrolla el concepto de lo Festivo en relación a la temporalidad y a lo excepcional, y la relación que las mujeres tienen con la fiesta popular. Se expone también la Propuesta Metodológica de Investigación-Creación que se desarrolló para la realización de la Obra de teatro, considerando la importancia de la Historia local y la Oralidad o Palabra Viva para la transmisión de esta. Por último se incluirá la Síntesis de la investigación, el texto dramático, que corresponde a una creación colectiva de La Agrupación. Y finalmente se incluye un material de registro fotográfico de la obra "Trago Amargo con Malicia".

# 1. LO POPULAR

## 1.1. CULTURA POPULAR

“En su ‘origen’ el debate se halla por dos grandes movimientos: el que contradictoriamente pone en marcha el mito del pueblo en la política (ilustrados) y en la cultura (románticos); y el que fundiendo política y cultura afirma la vigencia moderna de lo popular (anarquistas) o la niega por su ‘superación’ en el proletariado (marxistas).”<sup>1</sup>

Desde el siglo XVI que se puede observar la temática de la Cultura Popular desde una perspectiva normativa y reformista llevada a cabo por los sacerdotes y sociedades de anticuarios. Lo que movilizaba estas actitudes era un sentimiento de piedad y conmiseración hacia los que ocupaban el lugar más bajo de la sociedad, y que tenía como finalidad combatir las prácticas supersticiosas y señalar las fallas de las clases subalternas.<sup>2</sup> Este espíritu anticuario, correctivo y negativo respecto de las clases populares respondía a un fenómeno ideológico inquisitivo, represivo y hegemónico durante los siglos XVI y XVII a partir de la sumisión de las almas ante la doctrina oficial planteada por los teólogos simbolizada por la Cruz de la Santa Inquisición y la Biblia.

Ya en el siglo XVIII se impone un patrón de comportamiento que elabora un modelo ideológico que promueve la universalidad y racionalidad el que se contraponen a las prácticas populares, que eran consideradas desde ese modelo como irracionales. Es a finales del siglo XIX cuando se fundan sociedades para estudiar el folclore en Inglaterra, Francia e Italia, cuando lo popular entra en el horizonte de investigación bajo una exigencia científica positivista que busca

---

<sup>1</sup> MARTIN-BARBERO, Jesús, De los medios a las mediaciones, comunicación cultura y hegemonía, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A. 1987. 14p.

<sup>2</sup> ORTIZ, Renato, Notas históricas sobre el concepto de cultura popular, [en línea] <[www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/ortiz03.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/ortiz03.pdf)> [consulta: 17 de enero 2011]

conocer las prácticas de las culturas populares, sin embargo no se llega a explicar ni situarlas en la lógica general del desarrollo socioeconómico.<sup>3</sup>

Renato Ortiz señala que la formación de estados nacionales y su centralización implicó una administración unificada respecto de lo económico en tanto impuestos, de la seguridad en tanto servicio militar y de la lengua en tanto de la cultura. Y que este proceso suscitó el interés por conocer a los sectores subalternos para observar como se los podía integrar. Los románticos por un lado, impulsaron el estudio del folclore exaltando los sentimientos y las maneras populares, de expresarlos, ya no desde una lógica negativa sino más bien positiva.<sup>4</sup> En tanto el racionalismo de la ilustración, y los horrores que se legitimaban desde él en la sociedad capitalista, organizaron en torno a la figura del pueblo un nuevo sistema de legitimación del poder político. Respecto de esto Martín Barbero señala que para comprender la aparición del pueblo en el sentido de lo popular en la cultura, es decir en el sentido de los románticos se debe comprender el sentido que adquiere este en el plano de lo político, el de la Ilustración.<sup>5</sup>

La noción política del pueblo significa ser el fundador de la verdadera democracia o instancia legitimante del nacimiento del estado moderno. Pero en el ámbito de la cultura existe una idea radicalmente negativa de lo popular, ya que sintetiza todo lo que se quisiera ver superado, todo lo que arrasa con la razón. Para Barbero 'el pueblo' más que sujeto de un movimiento histórico, más que actor social, designa en el discurso ilustrado aquella generalidad que posibilita la constitución de la nueva sociedad moderna. "La invocación al pueblo legitima el poder de la burguesía en la medida exacta en que esa invocación articula su exclusión de la cultura. Y es en ese movimiento en el que se gestan las categorías de 'lo culto' y 'lo popular'. Esto es, de lo popular como in-culto, de

---

<sup>3</sup> Respecto de los inicios del estudio de 'lo popular' desde una perspectiva científica, revisar: GARCIA CANCLINI, Néstor, Ni folclórico ni masivo ¿qué es lo popular?, [en línea] <[www.cholonautas.edu.pe](http://www.cholonautas.edu.pe)> [consulta: 17 de enero 2011]

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> MARTIN-BARBERO, J. Op. Cit. 14p.

lo popular designado, en el momento de su constitución en concepto, un modo específico de relación con la totalidad de lo social: la de la negación, la de una identidad refleja, la de aquello que está constituido no por lo que es sino por lo que le falta. Definición del pueblo por exclusión, tanto de la riqueza como del 'oficio' político y la educación."<sup>6</sup>

Los románticos generan un quiebre en la historia de la cultura y la política. Con ellos se construye un nuevo imaginario en el que por primera vez se nombrará como 'cultura' a lo que viene desde el pueblo. El quiebre de este movimiento pasa según expone Martín- Barbero por tres vías no siempre convergentes, la de una exaltación revolucionaria que dota al pueblo de una imagen positiva en la formación de colectividades con fuerza, y la del héroe que lucha contra el mal, una segunda es el surgimiento de un nacionalismo desde un sustrato cultural, que ve en el pueblo la matriz última y el alma que da vida a la unidad política, y tercero una reacción política contra el racionalismo y utilitarismo burgués.

"Una de las fuerzas matrices que aportan lo románticos, y que se desprenden de lo anterior, es la imposibilidad de comprender la complejidad de la evolución de la humanidad a partir de un solo principio, y tan abstracto como la 'razón', y la necesidad entonces de aceptar la existencia de una pluralidad de culturas, esto es, de diferentes configuración de la vida social."<sup>7</sup> Esta idea matriz permite instalar en un plano de igualdad de valores las prácticas y relaciones entre lo culto y lo popular esta vez intentando definirlo por lo que es y en la afirmación de lo popular como un espacio de creatividad, de actividad y producción que solo se puede encontrar ahí, "en ese reverso de la sociedad que la burguesía oculta y teme porque es la permanente amenaza que al señalar lo intolerable del presente indica el sentido del futuro."<sup>8</sup> Sin embargo para ellos el pueblo significa un grupo homogéneo con hábitos mentales similares en el cual

---

<sup>6</sup> Ibíd. 16p.

<sup>7</sup> Ibíd. 17p.

<sup>8</sup> Ibíd. 19p.

los individuos participan de una cultura única que simboliza el esplendor del pasado y no consideran aspectos socioeconómicos para definir los límites de lo popular. Esta concepción de lo popular tendrá influencia sobre el pensamiento folclórico, solo que estos a diferencia, encuentran en la plebe, o en parte de ella esa definición de lo popular. “Querer considerar como principal, como exclusivo del campo del folclor a la clase pobre, no es científicamente correcto. La nueva disciplina no se reduce al grupo ‘pobre de sustancia y cultura’, pero sí al núcleo plebeyo, y particularmente al rústico, a los campesinos, que viven en las ciudades remotas, en los montes, en los valles, tenaces conservadores de los viejos consensos”<sup>9</sup>

Es en la segunda mitad del siglo XIX que los estudiosos de la Cultura Popular se consideran como folcloristas, y la pretensión es definir el estudio de las tradiciones populares como ciencia, respecto de este hecho surgen sociedades de Folklore, siendo la de mayor trascendencia la Folklore Society fundada en 1878 en Inglaterra, sin embargo el término Folklore (o enseñanza acerca del pueblo: Folk es pueblo, y Lore es enseñanza) como lo señala Alfredo Poniña, aparece por primera vez el 22 de agosto de 1846, en la revista de Londres “The Ateneum” cuyo autor es Williams John Thoms el cual propone que esta palabra “se refiere a la ciencia -no al objeto- que se propone la recolección de los materiales de la antigua literatura popular”<sup>10</sup>

Sin embargo lo que establecen en rigor las sociedades del folklore son las diferencias entre las áreas de la cultura civilizada y no civilizadas, vinculando el concepto de cultura popular con salvajería, argumentan que la mente humana es única, pero con diversos niveles de evolución social según la cultura particular, o como señala Ortiz en cuanto a que las sociedades definen al folklore como ‘la ciencia que trata de las sobrevivencias arcaicas en la edad moderna’ o

---

<sup>9</sup> CORSO, R. Citado en: ORTIZ, R. Op. Cit.

<sup>10</sup> POVIÑA, Alfredo, Teoría del folklore, Ed. Assandri, 13-14p.

como 'antropología tratando del fenómeno psicológico del hombre no civilizado'.

11

Lo que se plantea es crucial para el análisis ya que la salvajería o barbarie en el siglo XIX estaba asociada a un aspecto negativo en las relaciones de producción de la sociedad. "Es en este periodo que las clases trabajadoras son asimiladas a la noción de clases peligrosas... la burguesía veía en el proletariado una serie de cualidades negativas como nomadismo de la mano de obra, alcoholismo y vida inmunda. Esta concepción de lo popular se instala en un momento en que la lucha de clases en varios países de Europa es extremadamente exacerbada."<sup>12</sup>

Si embargo lo que pensaban los folcloristas es distinto, desarrollan una dimensión positiva, ya que ellos veían en la concepción de salvajería una relación respecto de la evolución social en tanto tiempo y espacio a que corresponde. A diferencia de como se observaba a la clase obrera, ya que la definían como una civilización decadente. El objetivo de los folcloristas era aprender el pasado como tradición cuyo valor escapa a quienes las poseen, se contentan con mirar un objeto de estudio que esta en vías de extinción, ya que viven en un mundo donde las transformaciones sociales acarrearán desaparición de tradiciones populares, existe en sus escritos un tono nostálgico y una búsqueda del origen primero de los hombres. Para ellos las tradiciones populares eran divertidas y charmosas, ingenuas y poéticas.

Como una pequeña conclusión podríamos afirmar que estas concepciones de lo popular, como plantea Renato Ortiz nada tienen que ver con las clases populares ya que son instaladas desde un punto de vista de las clases dominantes, desde arriba. Y también que el folklore como disciplina científica particularmente presenta a las culturas de manera fragmentada, ya que no hacia

---

<sup>11</sup> ORTIZ, R. Op. Cit.

<sup>12</sup> *Ibíd.* 6p.

un análisis histórico de su práctica y encierra en el 'discurso científico' los límites del mundo ideológico.

Por oposición a estas categorías en la emergencia de lo popular aparece otro movimiento vinculado a anarquistas y marxistas a finales de siglo XIX y principios del siglo XX. Para estos una concepción de lo popular tiene como base la afirmación del origen social estructural de la opresión como dinámica de conformación de la vida de un pueblo. Frente a los ilustrados eso significa que la ignorancia o la superstición no son meros rezagos, sino efectos de la 'miseria social' de las clases populares; frente a los románticos 'el alma' constituye las huellas corporales de la historia, la opresión y la lucha que se oculta tranquilamente en las tradiciones. Sin embargo Barbero señala que los marxistas rechazarán el uso del concepto popular por considerarlo ambiguo, cambiándolo por el de 'proletariado' que significaría la superación del concepto 'popular', y no se refiere del mismo modo de los anarquistas cuando plantea que estos ven en el concepto la vigencia moderna de lo popular, porque algo se dice en él que no cabe o no se agota en el de la clase oprimida.<sup>13</sup>

Para los anarquista la concepción de lo popular, según Barbero, podría situarse entre la afirmación romántica y la negación marxista, el pueblo se define por el enfrentamiento estructural y su lucha contra la burguesía pero se niegan a identificarlo con el proletariado ya que para ellos el sujeto social no se constituye en una determinada relación con los medios de producción; sino en relación con la opresión en todas sus formas. "La verdad y la belleza naturales de los románticos es para los anarquistas en el sujeto virtudes naturales o el instinto de justicia, su fe en la revolución como único modo de conquistar su dignidad"<sup>14</sup>. Pero así mismo como se vincula a este ideario romántico rupturiza con él, lo que significa el pasado de un pueblo para los románticos, es para los anarquistas la capacidad de transformación del presente y construcción de futuro, 'en su siendo

---

<sup>13</sup> MARTIN-BARBERO, J. Op. Cit. 22p.

<sup>14</sup> *Ibíd.* 22-23p.



histórico'<sup>15</sup>. La continuidad, que es la base de gestación de la memoria histórica del pueblo es para estos, más que su táctica, su base estratégica, que se ejecuta en el cotidiano como una lucha implícita e informal, y desarrollada por todos los sujetos particulares que forman el pueblo. Un rasgo particular que expresa esta idea es que para los anarquistas la cultura es un espacio de conflicto y de posibilidad de transformar en medios de liberación las expresiones y prácticas culturales, claros ejemplos de esto son lo folletines, las veladas, escuelas obreras con transformación de modelos pedagógicos, la lucha contra la religión oficial pero enaltecimiento de las formas y figuras de religiosidad populares desde el punto de vista de las creencias como el moral que se vinculan a la liberación.

Otro rasgo importante es el rescate de una estética que se fundaría en la experiencia del pueblo en la obra de arte, de la vinculación del arte con la vida, pero no solo desde ser un espectador pasivo, sino que un 'arte en situación' trasladando el concepto político de la acción directa al espacio estético, buscan reconciliar el arte con la sociedad basado en la espontaneidad y la imaginación que expresa un pensamiento colectivo, el 'realismo' físico de la miseria, el sujeto se convertía entonces en actor queriendo significar.

El marxismo ortodoxo, como señala Jorge Larraín corresponde a una corriente marxista que emerge con la consolidación del Partido único de la Unión Soviética, los cuales desarrollaron una interpretación particular de los escritos de Engels y Marx respecto del concepto de 'materialismo histórico'. En este proceso destacan dos características principales, primero una interpretación del marxismo desde una lógica economicista y mecanicista por parte de La Segunda Internacional (1889), y segundo por una fijación y codificación de los postulados del materialismo histórico (Tercera internacional, 1919) que llevó a imponer una dogmática línea oficial en la interpretación del marxismo en los partidos

---

<sup>15</sup> Para la historiografía contemporánea el sujeto social y colectivo popular, es un sujeto que está siendo, ya que la historia no constituiría parte de su pasado sino de su praxis en el presente y su proyección en un proyecto histórico futuro. N del A.

comunistas de toda Europa. En cual se sellaría por Stalin en su panfleto 'Materialismo histórico y Dialéctico' publicado en 1938.<sup>16</sup>

Esta corriente marxista negará el concepto de popular viéndolo superado en el proletariado, ya que para ellos la historia de la opresión y la estrategia de lucha se sitúan en un único plano, en el económico, el de la producción. El proletariado se define por la contradicción antagónica de clase en el plano de las relaciones de producción. El concepto de pueblo o cultura popular es desplazado a la categoría de formación social, por el lugar que ocupa este en relación al bloque del poder, y no lo suscribe a la lucha de clases, "no hay mas actor popular que la clase obrera, no otro conflicto que no sea la relación capital-trabajo, ni otro espacio que la fábrica o el sindicato, anulando con su héroe político la diversidad subjetiva y la acción libertaria cotidiana."<sup>17</sup> Se generan con esto dos operaciones en relación a lo popular, la 'no representación' y la 'represión', la primera constituye al conjunto de actores, conflictos y espacios, como también prácticas simbólicas y otras formas de conocimiento (conflictos de genero, religiosidad popular, prácticas festivas, medicina alternativa, culturas indígenas, etc.) que si bien son aceptadas socialmente no se incorporan a la lógica anteriormente mencionada. La segunda quiere decir actores, espacios y conflictos condenados al margen de lo social, sujetos a la condena ética y política (prostitutas, homosexuales, delincuentes, espectáculos nocturnos, etc.)

El marxismo ortodoxo tuvo una incapacidad de pensar en la cuestión de la pluralidad cultural, debido a que se fundaba bajo un marco lógico hegemónico también, formaba parte de la misma cara de la moneda que el capitalismo, la otra está en configuración y podría pensarse que lo constituiría lo popular. "El capitalismo puede destruir culturas pero no puede agotar la verdad histórica que hay en ellas. Y el marxismo no escapa a esa lógica cuando pretende pensar las

---

<sup>16</sup> LARRAIN, Jorge, el concepto de ideología vol. 2, el marxismo posterior a Marx: Gramsci y Althusser. LOM Ed. 2008, 47p.

<sup>17</sup> MARTIN-BARBERO, J. Op. Cit. 27p.

sociedades 'primitivas' del pasado o las otras culturas del presente a partir de una particular configuración de la vida social erigida en modelo."<sup>18</sup>

Sin embargo con Gramsci (1891-1937), revolucionario Italiano que instala la importancia del concepto de 'hegemonía' que sucintamente puede describirse como los mecanismos que establece una clase sobre otra para mantener el control sobre esta, este control no es necesariamente por la fuerza, sino que es por el ejercicio de un liderazgo intelectual, moral, etc., que logra hacer que voluntariamente "un grupo social logre aceptar todo un sistema de valores, actitudes y creencias de un origen establecido."<sup>19</sup> Mecanismo que a su vez puede usar la clase obrera para sus propios intereses, en la medida que esta pueda desarrollar una ideología orgánica capaz de organizar y agrupar a diversos actores incluso de diferentes culturas, en un bloque social. Con esto cobra importancia la 'sociedad civil', ya que para este la sociedad civil es una de las partes de la superestructura (la otra es la sociedad política), a partir de esto son relevantes, ya no solo la orgánica clásica del partido político, sino los tipos de organizaciones populares e intereses cotidianos que forman parte de esta, los cuales constituyen la emergencia de un programa político que constituye su deber-ser.

Por lo anterior, el concepto de popular, en Gramsci se articula en positivo y se integra a la lucha de clases, es un marxismo que se desarrolla en la sociedad europea periférica, integra al campesinado, a otras culturas y otros territorios que no necesariamente desarrollan en sus culturas el estereotipo del sujeto moderno, esto se da particularmente en la Europa Occidental. Estos territorios de alguna manera estaban marginados de la concepción marxista más clásica, debido a la existencia de intereses culturales diferentes al del afán modernizante, pero que sin embargo eran imprescindibles para la lucha contra el capitalismo, por eso la importancia de este autor.

---

<sup>18</sup> *Ibíd.*

<sup>19</sup> LARRAIN, J. Op. Cit. 109p.

Desde Gramsci lo popular se convertirá en el lugar de lo contra hegemónico, y desde ese lugar se piensan la especificidad de conflictos que articula la cultura y las formas de lucha que desde ahí se producen. Lo mismo puede decirse del marxismo e América Latina donde la problemática de la identidad nacional, la lucha contra el colonialismo, o el imperialismo cultural se realiza dentro de estos parámetros.

Dentro de este barrido histórico se puede pensar que cuando se habla de 'lo popular' o de 'cultura popular' el sujeto de análisis es claro, siempre se habla de ese sector de lo social que no detenta el poder dirigente, ni económico, ni cultural (asumiendo la cultura hegemónica), pero que es el sujeto legitimador de todas las categorías de análisis anteriormente mencionadas. En resumen, que ocupa un lugar frente a lo hegemónico. La discusión ahora es saber que lugar ocupa y representa, ya que se considera que lo popular no es un colectivo homogéneo sin particularidades en la relación con lo hegemónico, se confundirá con conceptos como masivo, sin embargo no son lo mismo, también se utilizarán otras categorías en reemplazo del término popular como la marginalidad.

“Al parecer, así se refieren tanto a una crisis política de la representación/representatividad como a la dificultad teórica de identificar lo popular dentro de ese pluralismo heterogéneo que caracteriza la posmodernidad. La cultura ya no está localizada con certeza en un lugar de origen o en una comunidad estable: los pueblos se reinventan constantemente.”<sup>20</sup>

Para Néstor García Canclini la utilización del término en el desarrollo de la modernidad con las migraciones, la urbanización, y la industrialización incluso de la cultura se vuelve más complejo, el concepto será utilizado en diversos territorios, y será para este autor esto último una interrogante. Para él, “el éxito público de la denominación radica justamente en su capacidad de reunir grupos tan diversos, cuya común situación de subalternidad no se deja nombrar

---

<sup>20</sup>FRANCO, Jean, La Globalización y la crisis de lo popular, [en línea] <[www.nuevasoc.org.ve/n149/ens.htm](http://www.nuevasoc.org.ve/n149/ens.htm)> [consulta: 18 de enero 2011]

suficientemente por lo étnico (indio), ni por el lugar de las relaciones de producción (obrero), ni por el ámbito geográfico (cultura campesina o urbana). Lo popular permite abarcar sintéticamente todas estas situaciones de subordinación y de dar una identidad compartida a los grupos que coinciden en este proyecto solidario.”<sup>21</sup> Sin embargo expone que el plano de lo popular sería más que un objeto de estudio es un campo de trabajo en el cual la consistencia teórica del término aún está por alcanzarse y que si se quiere alcanzar una visión más amplia del concepto es preciso situarlo en las condiciones industriales de producción, circulación y consumo bajo las cuales se organiza hoy día la sociedad.

Desde los estudios de la comunicación masiva se señala que la cultura popular contemporánea está constituida a partir de los medios electrónicos de comunicación y no es el resultado de las diferencias locales, ni las tradiciones de la personalidad espiritual de cada pueblo, para ellos la cultura popular es la acción homogeneizadora de la industria cultural, que se vincula a la información y el consumo, lo que se denomina cultura masiva.

Al respecto surge la crítica, esta también es denominada como instrumento manipulador omnipotente-presente, de las clases populares, sin embargo para el autor no se debe hablar de manipuladores o de manipulados, sino más bien de una relación entre ambos, en esta hay un proceso de producción y apropiación de mensajes, que si bien es cierto se establece una relación de poderes desiguales, es un poder diseminado socialmente, entonces se busca un punto central del análisis. “La cultura masiva no se identifica, no puede ser reducida a lo que pasa en o por los medios masivos..., no es solo un conjunto de objetos, sino un principio de comprensión de uno de los modelos de comportamiento, es decir un modelo cultural.”<sup>22</sup> Lo masivo entonces no estaría ajeno a lo popular, sino que es una forma que adoptan las relaciones sociales en un tiempo determinado en donde todo se ha masificado, incluso las luchas

---

<sup>21</sup> GARCIA CANCLINI, N. Op. Cit. 2p.

<sup>22</sup> MARTIN-BARBERO, J. Citado en: GARCIA CANCLINI, N. Op. Cit.

populares, es una modalidad inesquivable del desarrollo de las culturas populares en una sociedad de masas. De aquí se desprende que lo popular no solo será un repertorio de contenidos tradicionales, premasivos. Lo popular constituiría el enfoque gramsciano, que no está solo definido por su origen o sus tradiciones, sino por su lugar frente a lo hegemónico, aunque esta posición establece esa dualidad hegemonía/subalternidad, manipulador/manipulado.

Sin duda se ha planteado una discusión que es bastante interesante y larga, sobre la cual no es necesario detenerse para la conceptualización de lo popular en este trabajo, considerando además que se requeriría de un análisis más agudo y en el que correspondería manejar otros parámetros.

Lo anterior sin embargo plantea la crisis de un concepto en la sociedad de masas, Jean Franco plantea que incluso en la definición de lo popular bajo la óptica gramsciana, vigente en una parte de la izquierda latinoamericana, existe una crisis del concepto, ya que al alero de la resistencia al capitalismo se ha abandonado el término 'popular' por el de 'ciudadanía' o 'sociedad civil', que refiere a un ampliamiento del termino 'popular' en el viejo sentido, pues estos incluirían a más particularidades del espectro social, no solo a personas de clases bajas. "La crisis que lleva a los críticos a evitar el uso del término 'popular' está vinculada al énfasis en la democracia y participación popular. Sin embargo, también aquí hay discusiones interpretativas entre los que respaldan esta mirada redemocratizadora en condiciones de capitalismo hegemónico versus los que están en contra y acuden a la periferia o a los márgenes buscando la desestabilización de los significados producidos por el centro."<sup>23</sup> Para estos últimos la resistencia reside en aquellos grupos marginalizados que son culturalmente ininteligibles dentro del epistema occidental, similar a lo que proponen las teorías subalternas. Para Jean Franco 'lo popular' pasaría por una crisis que podría entenderse como una crisis terminológica, dado que lo que se concebía como lo popular antiguamente no corresponde ahora a grupo estable, y que una cultura hecha por el pueblo mismo dejó de ser viable lo que implica la

---

<sup>23</sup>FRANCO, J. Op. Cit.

utilización de términos como híbridos o nostalgia. Otro punto de crisis es que la estratificación de las sociedades neoliberales se entiende en términos de consumo, traspasando los movimientos sociales los límites de las clases. Un tercer punto de crisis sería que lo popular pondría en crisis el discurso de la ilustración a partir del concepto de marginalidad, ya que en esta relación centro/periferia la periferia también tiene algo que enseñarle al centro<sup>24</sup>

A partir de esto puede articularse la idea de que en 'lo popular' se pueden revelar las fisuras del sistema, respecto de esta afirmación hay una corriente historiografía contemporánea que se hace cargo y plantea contar la historia desde un nuevo enfoque metodológico desde el cual se tratan, estudian y evalúan los hechos o experiencias, de modo de generar conocimientos científicos respecto de ellos y proyectar estos conocimientos hacia el futuro. Hablamos de una historicidad viva, 'que esta siendo', es una experiencia de producción de conocimiento generada a partir de las propias preguntas e intereses generacionales que permitan construir un presente, "una realidad social y cultural a partir del mundo que se recibe como legado, superando, de paso (o intentándolo), los problemas que ese legado carga a la nueva generación"<sup>25</sup>.

Nos instalamos desde esta perspectiva en base a los planteamientos de la historia contemporánea de Chile expresados por Gabriel Salazar y Julio Pinto que junto a otros historiadores han desarrollado una nueva mirada respecto de la historia, su relación con los sujetos sociales y con el poder. "Entendemos que la ciencia- en este caso la Historia-, si ha sido y es, no puede seguir siendo una forma de poder. Una cúpula o una autoridad que monopoliza la producción y sentido de 'la verdad'. Porque la producción de conocimiento no es un proceso privado, sino público; no un trabajo abstracto, sino concreto, y no un hermético privilegio profesional, sino una experiencia social e histórica abierta, permanente,

---

<sup>24</sup> *Ibíd.*

<sup>25</sup> SALAZAR, G. PINTO, J. Historia contemporánea de Chile; estado, legitimidad y ciudadanía, Santiago, LOM, 1999. 8p.

en la que todos de diverso modo pero en comunicación- participamos o debemos participar.”<sup>26</sup>

Lo que se plantea es que no existen verdades definitivas que se deban asumir y aplicar, las verdades en tanto experiencias sociales están siempre en proceso de remodelación, de reconfiguración respecto de su tiempo histórico por la necesidad de construir este mismo desde el pasado. Esta tarea no solo significa escribir longitudinal y objetivamente los hechos del pasado, sino entenderlos como un conjunto de interrogantes que deben ser pensados y reflexionados colectivamente una y otra vez. Las interrogantes que constituyen los problemas no resueltos en una sociedad, se arrastran de generación en generación si el ejercicio antes planteado no se realiza, y así a sucedido en la historia de Chile particularmente (y por dar un marco a la temática). Por consecuencia éste peso histórico ha recaído sobre el ciudadano corriente, sobre la mayoría inferior, la que por lo mismo esta obligada repasar y repensar la historia desde el espesor objetivo pero desde su profundidad subjetiva que le permite construir su vida y proyectar de alguna manera su futuro y con él el de la sociedad.

Proyectar una perspectiva histórica de este tipo implica desarrollar una mirada y un relato ya no de la narración de lo que comúnmente encontramos en la historia: gestas heroicas, triunfos o derrotas bélicas, etc., sino desde un prisma que muestra experiencias y realidades de otro tipo de sujetos. “Los héroes son estrellas fugaces que brillan mas o brillan menos, la efigie de los estadistas puede recortar apenas el plano de una Plaza, o todo el horizonte del pasado, pero es el ciudadano corriente el que, en la alta densidad de su anonimato, ‘vive’ y ‘conoce’ la historia según todas las urgencias de la humanidad.[...] En cierto modo, es una historia mirada ‘desde abajo’; pero no desde la ‘marginalidad’, porque el ciudadano no es ni puede ser periférico a lo que ocurra en ella. Pues

---

<sup>26</sup>Ibíd. 7p.



tiene el máximo derecho: la soberanía; que es el máximo 'derecho humano'. La máxima legitimidad que puede hallarse en la historia."<sup>27</sup>

Instalado desde este enfoque metodológico, se asume pues la historia a partir de un relato que tiene un vuelco hacia el sujeto histórico, ya no marginal, sino un sujeto productor de conocimiento marcado por las diferencias de su realidad histórica en relación a otros como él, a su territorio, cultura e identidad, necesidades, demandas y propuestas. No hablamos de un sujeto utópico ni estereotipado, hablamos de un sujeto histórico en la profundidad subjetiva de sus contradicciones dentro del proyecto hegemónico globalizado y homogeneizante, hablamos de una perspectiva de lo popular, en ella este sujeto al alero de la contradicción, genera un conocimiento desde la práctica viva de su existencia. A este sujeto podemos observarlo en la mayoría de los reventones históricos del relato de Chile siendo a menudo presentado en el mismo relato como protagonista de demandas antipatriotas, como un sujeto subversivo, siempre derrotado y sometido culturalmente a partir de diferentes aparatos represivos. También podemos encontrarlo como protagonista y principal actor de luchas, desiguales, de las que ha sido vencedor y vencido, como los "pobladores" en la lucha contra la dictadura de Pinochet en el cual fueron constructores de ciudadanía e identidad nunca vista, pero que sin embargo una vez obtenidas sus principales demandas son nuevamente excluidos por las nuevas autoridades de la nación de todo tipo de participación relevante en el relato. Este vuelco hacia el sujeto en la mirada histórica de Chile surge según Mario Garcés de parte de la sociología y la historiografía debido a que las construcciones estructuralistas e ideologizantes de los años sesenta presentaban un desconocimiento respecto de las dinámicas económicas, culturales y sociales particulares de la nación, lo que provocó, en la crisis de los años setenta, una revisión del marxismo y la apertura hacia nuevas fuentes de conocimiento, como lo fue Antonio Gramsci, y una revaloración de la cultura

---

<sup>27</sup> *Ibíd.*

popular, lo que derivó en la construcción de este enfoque como un modelo de acción histórica.<sup>28</sup>

En conclusión este enfoque metodológico se refiere a un proyecto histórico que se sitúa la historicidad del pueblo, en las particularidades y en la diversidad interior de la sociedad, en este caso la chilena, y sobre los movimientos sociales que apuntan hacia la modernización y transformación en el tiempo<sup>29</sup>, este proyecto ha vivido en forma paralela, como una reacción, como una crítica, pero ‘recluso’, provocado, marginado y deslegitimado por otro enfoque, el cual es el soporte del proyecto nación de nuestro país desde hace siglo y medio de historia, que ha generado un ‘desgarramiento social interno’ que se ha arrastrado, y que ha primado al alero de las clases dirigentes del poder oficial en Chile. “En el cascajo áspero de los hechos históricos, Chile le ha demostrado ya suficientemente que se trata de una nación que avanza con un significativo desgarramiento social interno, que ha arrastrado a lo largo de siglo y medio o más. Por ello, siente, diagnostica y tiende a resolver sus problemas estratégicos desde perspectivas diferenciadas y opuestas...”<sup>30</sup>

Dicho enfoque constituyente del paradigma desde el cual se genera el relato histórico de Chile, un enfoque ahistoricista, en él prima el concepto de generalidad y permanencia, fijeza y estereotipo, este se ha sostenido en el patrón colonial, accidental o moderno que traza su eje unificador, uniformador y desterritorializado que tiende a “categorizar y sistematizar el desarrollo de la historia y la evolución de la sociedad en base a los valores de razón y progreso. Valores que funcionan como ideales reguladores de un proyecto necesariamente universalista, puesto que descansa en la conciencia de un meta sujeto absoluto”<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> GARCÉS, Mario, Tomando su sitio: movimiento de pobladores en Santiago, 1957-1970, Santiago, LOM, 2002, 18p.

<sup>29</sup> SALAZAR, Gabriel, La Violencia Política Popular en las Grandes Alamedas, 2ª ed. Santiago, LOM, 2006. 31p.

<sup>30</sup> *Ibíd.* 29p.

<sup>31</sup> RICHARD, Nelly, La estratificación de los márgenes; modernidad, posmodernismo y periferia. Francisco Zegers Editor. 39p.

La traducción que se hace en Chile de universalización la representa este enfoque que se sitúa, como expresa Gabriel Salazar, sobre los parámetros generales de su ser o su deber ser estructural, en tanto estos definen valores o funciones superiores, tales como los de unidad nacional y/o estabilidad institucional. Sin embargo este proyecto queda desacomodado en la medida en que la sociedad en la que se intenta instalar no se ha “desarrollado transversalmente, ni es ajustada completamente, sino que desarrollada a ratos, e integrada a medias y que tiene pendiente decisiones y soluciones en tareas de orden estratégico, respecto de la equidad social, de la memoria, la cultura y la justicia, etc”.<sup>32</sup> Conforman al sujeto histórico como un ente socio espiritual único e indiviso que se congrega por un sentimiento homogeneizante el de la Patria, como un todo ya establecido, que porta en sí mismo la historicidad nacional; y no como un sujeto histórico de carne y hueso determinado en su identidad, social, económica y culturalmente. Esta perspectiva está asociada a un discurso oficial de la elite dirigente a través de la maquinaria política de estado instalada en la estructura social para que a través de ella sean aprehendidas, practicadas y conservadas como totalidades homogéneas, indivisibles, únicas e inalterables, lo que tiene como objetivo la perpetuación del sistema hegemónico globalizante cuyas ideas configuran el Estado en forma de jerarquía social que administra la acumulación del poder económico. Se pretende con ello la construcción de un estereotipo que sirve como signo de una ideología o conocimiento superior, oficial, que fija la identidad. Todo lo que no responda a este modelo queda fuera, al margen, y con ello también se genera un estereotipo que determina un conocimiento deslegitimado, inferior, subalterno, popular, marginado e inadecuado, que atenta contra el conocimiento superior. “Un rasgo importante en el discurso colonial es su dependencia de el concepto de ‘fijeza’ en la construcción de ideología de la otredad. La fijeza, como signo de la diferencia cultural/histórica/racial en el discurso del colonialismo, es un modo paradójico de representación: connota rigidez y un orden inmutable así como desorden, degeneración y repetición demoníaca. Del mismo modo el estereotipo, que es su estrategia discursiva mayor, es una forma de conocimiento e identificación que

---

<sup>32</sup> SALAZAR, G. Op. Cit. 28p.

vacila entre lo que siempre esta 'en su lugar' ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente."<sup>33</sup>

## 1.1. LA FIESTA

Para comenzar con una definición de fiesta podríamos decir que esta constituye una de las múltiples manifestaciones de las culturas.<sup>34</sup> Paulina Peralta expresa que el acto de celebrarlas es exclusivamente humano y es el rasgo que diferencia a los hombres del resto de los seres vivos, ya que son los únicos seres que festejan y es lo festivo lo que determina el carácter humano<sup>35</sup>. También señala, al definir la fiesta, que esta constituye un acto habitual, temporal y excepcional.

Para definir el carácter de la fiesta Peralta nos conduce a establecer diferencias semánticas entre cotidiano y habitual, tiempo y temporalidad, extraordinario y excepcional. Para la primera argumenta que el término cotidiano es relacionado al diario vivir, en el cual el ser humano realiza un sin fin de acciones productivas e improductivas tales como el trabajo, el ocio, la sociabilidad, las costumbres. Si bien la fiesta puede formar parte de acciones en el cotidiano, no sucede todos los días. La autora prefiere hablar de habitual, puesto que los hábitos, aún cuando forman parte del imaginario individual y colectivo, no son acciones que necesariamente se realicen todos los días. Además aplicar este término y no el de cotidiano permitiría rescatar las singulares concepciones del tiempo, del espacio y de las relaciones humanas que se generan en esta en comparación al día a día.

---

<sup>33</sup> BHABHA, Homi K. El Lugar de la Cultura, Buenos Aires, Manantial, 2002. 91p.

<sup>34</sup> BAJTIN, Mijail, La Cultura popular en la edad media y en el renacimiento, el concepto e Francois Rabelais, Madrid, Editorial Alianza, 1998. 10p.

<sup>35</sup> PERALTA, Paulina, ¡Chile tiene fiesta! el origen del 18 de septiembre (1810-1837), Santiago, LOM, 2007. 15p.

La segunda diferencia semántica es la que establece entre tiempo o temporalidad, ya que suele hablarse de tiempo festivo o temporalidad festiva. Señala que con respecto al tiempo se podría afirmar que es “la concatenación de eventos y momentos que constituyen el devenir de todo lo existente, lo que significa que va mas allá de la existencia humana...el tiempo contempla la idea de eternidad, pues se refiere a todo aquello que existe por sobre su paso.”<sup>36</sup> Respecto de lo temporal, este concepto hace referencia a la relación que el ser humano establece con el tiempo y se refiere a todo aquello que se inscribe en un continuo determinado por un inicio y un término, así la vida misma es una experiencia temporal con una trayectoria inevitable y la conciencia del sujeto de esta condición lo convierte en un sujeto histórico. No hay existencia humana si no es en él, la única forma de ser es en el tiempo, lo que implica una subordinación a las ideas de principio y de fin. De esta manera se puede definir la temporalidad como el conjunto de percepciones con que el ser humano comprende el paso del tiempo. En las fiestas hay siempre una relación profunda con el tiempo desde lo natural biológico y de lo Histórico.

En el tiempo coexisten temporalidades, una de ellas es la temporalidad festiva, en ella un sujeto tiene la posibilidad de percibir, crear, significar y vivenciar el paso del tiempo de manera original y particular, la dimensión de un sistema simbólico, pero además en ella conviven otras dimensiones temporales que constituyen una unidad, “en la fiesta se esta en presencia del pasado mediante el acto de conmemorar, del presente a través del acto de vivirla y del porvenir en cuanto se renueva y refuerza el diario vivir”.<sup>37</sup> La temporalidad hace determinar el carácter fugaz y de caducidad de la fiesta, incluso la fiesta mas larga terminará.

Una tercera diferenciación semántica que se establece es entre extraordinario y excepcional, en relación a la definición que aporta Isabel Cruz cuando plantea que “La fiesta es la creación de un ámbito espacio-temporal

---

<sup>36</sup> *Ibíd.* 17p.

<sup>37</sup> PERALTA, P. Op. Cit. 18p.

extraordinario que trasciende lo cotidiano y permite así la regeneración de la habitualidad del trabajo y la renovación de los deberes y obligaciones de todos los días. En este ámbito espacio temporal extraordinario, la fiesta acontece como una metáfora estética y simbólica del mundo<sup>38</sup>. También en relación a algunas definiciones que algunos autores hacen de las fiestas públicas como extraordinarias debido a que estaban circunscritas a determinadas fechas y épocas del año, en este sentido Isabel Cruz sentencia que el ser humano percibe el transcurso del tiempo de manera mas clara cuando crea ciertos elementos que permiten organizarlo y medirlo, una de las formas que tiene el ser humano es precisamente la fiesta ya que suceden como hitos que se suceden en el tiempo con una frecuencia determinada.<sup>39</sup> La definición del término extraordinario genera una contradicción, ya que este dice relación con todo aquello que está fuera del orden, sin embargo las fiestas públicas (creadas e impuestas) marcan y organizan el tiempo mediante hitos que ocurren con una frecuencia determinada y ritmo invariable. Por eso el término extraordinario no resultaría adecuado.

Como propuesta Peralta propone el uso del termino excepcional, que si bien corresponde al significado del término extraordinario no contempla la palabra ordinario, que conlleva la idea de un orden establecido<sup>40</sup>, agregando que este término permite hablar del estado de ánimo que se genera en los participantes que se encuentran en la dimensión de lo festivo. Lo excepcional refiere al estado de exaltación de la comunidad que vive la fiesta, dicho de otro modo se puede hablar de un 'ambiente festivo' original y creativo diferente al cotidiano.

Lo excepcional se estimula a través de dos motivos que constituyen una unidad, estos son: la transformación del espacio y los comportamientos del sujeto colectivo que festeja. El primero significa la creación de un espacio

---

<sup>38</sup> CRUZ, I. Citada en: HAFEMANN, Michelle, Metamorfosis Criolla, Patrimonio Cultural (38): 2006.

<sup>39</sup> CRUZ, I. Citada en: PERALTA, P. Op. Cit. 19p.

<sup>40</sup> *Ibíd.*

propriadamente festivo, es decir, la transformación de un espacio cotidiano o habitual, a uno con características estéticas y significantes excepcionales en sentido y forma. Este espacio es transformado temporalmente a partir del decorado particular, es decir, se convierte en el espacio ceremonial de un ritual, pero no solo es suficiente con la transformación del espacio, se necesita de la presencia de un conjunto de actos colectivos que son “acciones colectivas cuyas normas de sociabilidad se distinguen a las del diario vivir”<sup>41</sup>, estos comportamientos otorgan sentido a las mutaciones formales del espacio festivo, en consecuencia son las acciones físicas, emotivas y sonoras de los sujetos que celebran estimuladas a partir de elementos como la música y el baile, el alcohol y la comida, los que permiten que la dimensión trascendente del hombre y la mujer se expresen, insertándose como un interludio y a la vez como plantea Isabel Cruz un enaltecimiento de lo cotidiano que les da la oportunidad de experimentar colectivamente la liberación de ciertas normas culturales.<sup>42</sup>

Otra característica de este ‘estado excepcional’ es el carácter colectivo sobre el que se funda su sentido que se define como la pérdida de una porción de autonomía a favor de la igualdad del festejo común. A pesar de que, quien festeja se presenta en calidad de individuo, lo que se festeja trasciende la individualidad ya que “al interior de la fiesta, el ser humano adquiere una actitud de renuncia de parte de su persona por la necesidad de adaptarse a una situación que hace de común denominador de todas las disparidades individuales, debiendo someterse a las normas de convivencia que se le imponen en la fiesta.”<sup>43</sup> Entonces la fiesta se convierte en un espacio comunitario, en un espacio de sociabilidad ya que esta provoca una reunión de individuos o grupos de individuos dentro de un espacio temporal excepcional que permite relaciones con particularidades que difícilmente pueden alcanzarse fuera de este. Esta sociabilidad festiva permite al sujeto crear colectividades, reencontrar y reasegurar vínculos con otros sujetos. “La fiesta tradicional es una

---

<sup>41</sup> Ibíd. 21p.

<sup>42</sup> CRUZ, Isabel, Lo sagrado como raíz de la Fiesta, *Humanitas* (2): abril-junio 1996.

<sup>43</sup> PERALTA, P. Op. Cit. 21p.

manifestación de síntesis; de equilibrio y proyección; de libertad y trascendencia; en una palabra, es creación; específicamente, creación colectiva”<sup>44</sup>

### **1.2.1 FIESTA POPULAR: REBELDE ESPÍRITU LIBERTARIO Y CIUDADANO**

“Las investigaciones sociales han mostrado los movimientos de resistencia y rebeldía, así como la fragilidad de esa máscara de orden oficial. Que duda cabe: orden y rebeldía; disciplinamiento y desacato, no son sino dos rostros de una misma moneda, y forman parte del conflictivo diálogo histórico entre un sistema de poder establecido y la sociedad civil que porta un proyecto de ordenamiento diferente.”<sup>45</sup>

Las festividades siempre han tenido un contenido esencial, un sentido profundo, han expresado siempre una concepción de mundo<sup>46</sup>, la cual podría corresponder a la concepción de mundo de las clases que detentan el poder hegemónico (o bien de quienes piensan o aspiran a convertirse en ella) o corresponder a la concepción de mundo de la alternativa civil y popular.

Dentro del universo nacional podremos encontrar en esto una relación histórica de prácticas hegemónicas por sobre prácticas soberanas y legítimas. Está relación unidireccional ha estado como plantea legitimada por un proyecto que tuvo y ha tenido como eje un tipo de ordenamiento basado en la censura, en la falta de libertad de expresión.<sup>47</sup> De modo que para este ordenamiento se necesita de una ‘pedagogía corporal’ que modelara los cuerpos según las plantillas de los paradigmas del poder sobre los cuerpos subordinados. Esta pedagogía podemos encontrarla desde tiempos de la conquista que se ensaño

---

<sup>44</sup> CRUZ, I. Citada en: HAFEMANN, M. Op. Cit.

<sup>45</sup> ILLANES, María A. Chile Des- centrado: formación socio- cultural republicana y transición capitalista 1810- 1910, Santiago, LOM, 2003,91p.

<sup>46</sup> BAJTIN, M. Op. Cit. 10p.

<sup>47</sup> ILLANES O., María A. 92p.



sobre el cuerpo de los vencidos, luego en la colonia la iglesia puso su parte sobre el cuerpo de los feligreses a través de la pedagogía cotidiana de la culpa, no obstante siempre se encontraron formas soberanas y legítimas, creativas y originales de compensación. “Eran las fiestas de los días de todos los santos con procesiones callejeras y ramadas, seguidas de corridas de toro, de riña de gallos, de corridas a caballo; mucha sensualidad, cauceo picante, apuestas y soltura de risas...era después de todo una pedagogía mestiza; dolor y placer, religiosidad y brujería, cruz y cama; España y América unidas y confundidas, tan semejante una a la otra.”<sup>48</sup>

Con la aparición del espíritu libertador (siglo XIX) se deja ver también un nuevo modelo que se gesta desde los países llamados propiamente europeos y que viaja hacia los lugares cercanos a África, al Mediterráneo y luego a América, llegando a Chile. Esta travesía, según María Angélica Illanes, va a entregar a los libertadores las bases de una nueva pedagogía corporal civilizada, es decir, ilustrada- aristocrática- burguesa en base a la que debía construirse la nueva sociedad americana, chilena, reprimiendo y censurando la manifestación corporal de la barbarie hispanoamericana popular.<sup>49</sup>

En base a este nuevo pensamiento razón-religión que se educa el cuerpo social y mediante el argumento legislativo, y el moral vinculada a lo religioso, las clases dirigentes niegan la expresión y expansión a la corporalidad festiva del pueblo con fuertes raíces indígena, española, andaluza y africana y rápidamente en el Chile republicano “se suprimen por decreto las ramadas, se persiguen las chinganas, se prohíbe la Chaya y el carnaval, se limpian las calles de pueblo y de ponchos la catedral, se sospecha de la risa callejera y popular.”<sup>50</sup> Con esto se aumento y acrecentó una tensión que marcó la larga construcción republicana, entre los deseos y prácticas transgresoras de libertada expresiva que era

---

<sup>48</sup> Ibíd.

<sup>49</sup> Ibíd.

<sup>50</sup> Ibíd. 93p.

manifestante, callejera, festiva y popular, y los bandos, decretos y obligaciones de poner fin a esta libertad.

Este ordenamiento gestado en vista de un modelo civilizante nunca gozo de monopolio en la manera de construir el cuerpo nación, ya que este espíritu rebelde y alegre tenía el objetivo entre otras cosas de participar en dicha construcción, objetivo que les permitió ya a comienzos del siglo XX avanzar terreno hacia esta libertad, es decir “se generó una verdadera revolución cultural anti-censura, compañera inseparable e ineludible de los vendavales de revolución social.”<sup>51</sup> Sin embargo durante este siglo también se continuó con el intento de suprimir este espíritu festivo y rebelde, mediante el uso de las armas en ocasiones radicales como a través del aparato legal del decreto y leyes en relación a la prohibición de estas manifestaciones en el espacio público, en tanto esto no se pudo ejercer este disciplinamiento (que por lo demás ha resultado históricamente una tarea de nunca acabar) se cooptaron estas formas de libertad y se intentaron utilizar las expresiones populares para fortalecer este modelo civilizante.

“Entonces cobraba relevancia el problema del espacio público, el territorio donde se percibe y expresa ante todos la presencia popular. Este espacio se carga históricamente de intencionalidad: el espacio natural adquiere el carácter de espacio social; el espacio abierto se convierte en el espacio delimitado, socialmente diferenciado, jerarquizado: susceptible de ser ordenado. El espacio público se constituye, pues, en un objeto de primera importancia y relevancia en el ámbito y la problemática del orden social.”<sup>52</sup>

Por tanto, durante principios del siglo XX y también en épocas de regimenes autoritarios de este siglo, las acciones sobre el espacio público tuvieron objetivos concretos que iban en forma creciente explicitando la distinción física de los espacios en general, marcando las distancias; generando discursos de la apertura de espacios de la cultura a grupos populares ideales;

---

<sup>51</sup> *Ibíd.* 95p.

<sup>52</sup> *Ibíd.* 96p.

represión de las manifestaciones populares espontáneas realizadas en el espacio público hacia lugares encerrados y controlados y por último marginan la expresión popular hasta asumir carácter de clandestinidad y sobre las que caería el peso de la noche.<sup>53</sup>

“No faltaron quienes quisieron que las fiestas de la plebe se extinguieran. Por lo menos como remolían los rotos y pililos. Los desbordes no eran propios de un país que buscaba entrar ordenadamente al mundo civilizado de Occidente. La aristocracia extendía e importaba sus gustos sofisticados por la capital. Se levantaban Grandes edificios afrancesados y disminuían los espacios apropiados por el pueblo para festejar. Para la elite, había momentos para festejar. Para los rotos y pililos la fiesta se identificaba con la vida misma. Uno de esos momentos consagrados por la elite fue la celebración del centenario de la republica. El 1910 la aristocracia encontró la ocasión para celebrarse a sí misma, ocultando y desplazando al Chile Profundo, popular, pililo.”<sup>54</sup>

La fiesta popular es una manifestación de la cultura popular que surge en base a ese proyecto utópico de la universalidad, de la libertad y de la igualdad, se convertía en esta circunstancia en la “forma que adoptaba la segunda vida el pueblo”<sup>55</sup>, y que cuenta con una creatividad y originalidad monumental en sus múltiples lenguajes, es un intersticio que permite rebeldemente una práctica ciudadana soberana y legítima, que roza muchas veces lo hegemónico, sin embargo su estado excepcional de rabia implosionada, actúa y se deja ver como un signo cuya significancia contiene saberes y quizás desde ese lugar se está generando un nuevo proyecto de participación o ideas para eso, y es en eso

---

<sup>53</sup> “el peso de la noche” es una frase acuñada Diego Portales y atesorada por la clases políticas dirigentes cuando hacían referencia a los chilenos pobres que no podían ser históricos, ya que eran consideradas solo como masas sometidas y además no formaban parte, ni seguían el modelo portaliano de orden y progreso republicano, es decir las culturas populares. N.A.

<sup>54</sup> SALINAS, M., CORNEJO, T., PUDRANT, E., SALDAÑA, C. ¡Vamos remoliendo mi alma! La vida festiva popular en Santiago de Chile 1870-1910, Santiago, LOM, 2007. 96p.

<sup>55</sup> BAJTIN, M. Op. Cit. 14- 15p.

donde se ven las fisuras del sistema, es en la fiesta popular donde se expresan creativamente la crítica, la realidad y las alternativas del mundo.

Las múltiples formas que adquiere la fiesta popular en las ramadas, las chinganas, los carnavales y celebraciones religiosas son experiencias que construyen y tienen los sujetos popular, aunque podría resultar incoherente, para participar en la construcción del estado nacional, que no es de ningún modo general y estereotipado, sino más bien particular, y en él vive una herencia mestiza e híbrida que incorporo en formas y contenidos las mayores riquezas de la festividad chilena religiosa, republicana, civil y popular, lo que podría decirse la referencia principal del espíritu festivo nacional. “Fue el pueblo estos es el mundo popular, quien le otorgó la originalidad a la fiesta cívica nacional. Este sector de la sociedad cumplió un papel preponderante en la configuración de dicha celebración, pues se constituyó en una colectividad creativa, capaz de proporcionarle a esa instancia un carácter lúdico, pero sobre todo, aquellos ‘tintes carnavalescos’ que hasta hoy forman parte de su esencia y la definen en gran medida.”<sup>56</sup>

### **1.3 TEATRO POPULAR, EL HIJO ILEGITIMO**

En términos históricos la presencia de una categoría de teatro entendida como popular deriva nominalmente de Europa a fines del siglo XVI, así por ejemplo en el caso particular de España se nos presenta que bajo la constelación de astros como Lope, Tirso, Calderón, entre otros, y a trasmano de los vaivenes del teatro con mayúscula nació un hijo bastardo que muchos siguen sin reconocer,<sup>57</sup> haciendo referencia a un teatro popular entendido como aquella manifestación opuesta al teatro hoy considerado clásico, y que surge para entretener al pueblo con su picardía y desenfado, y a merced de la precaria supervivencia de sus cómicos.

---

<sup>56</sup> PERALTA, P. Op. Cit. 147p.

<sup>57</sup> ZURRO, Alfonso, Sobre teatro popular [en línea] <>[Consulta: 07 enero 2011]

Con bastante posterioridad y en la misma España en el año 1931, se intentó impulsar un renacimiento del teatro popular desde el gobierno de la República, para ello según nos expresa Alfonso Zurro “se encargó a hombres de teatro con reconocido prestigio y amor a lo popular que se pusieran manos a la obra. De esta etapa son dos las experiencias súper conocidas con que se encaró el llamado teatro popular por parte de los intelectuales-teatros, por un lado estuvo García Lorca con “La Barraca”, y por otro, Alejandro Casona con el “Teatro Ambulante” o “Teatro del Pueblo” de las Misiones Pedagógicas. Los dos coincidían en los objetivos iniciales: llevar el teatro al pueblo olvidado, elevar el nivel cultural de los pueblos, relanzar un nuevo teatro nacional plantado sobre bases populares con nuestros clásicos.” Como vemos, en este caso la consideración de un teatro popular se vincula tanto con la idea de acercar el teatro al pueblo así como la de plantear un teatro sobre bases populares con obras clásicas. Sin embargo tales objetivos no resultan del todo compatibles y así lo demuestra el caso español, ya que si revisamos en el tiempo el planteamiento particular de Alejandro Casona aparece la idea de establecer nuevas dramaturgias a partir de culturas populares con el fin de devolver al pueblo lo que es del pueblo, o por derecho de invención o por colonización tradicional. Por otro lado Lorca seguía un camino más cultista de acercar el teatro al pueblo.

Indudablemente no solo España vivió la emergencia y desarrollo de un teatro popular, si no también el resto de Europa, Italia, Francia e Inglaterra desarrollaron particulares formas de teatro en que participaba activamente el denominado bajo pueblo.

A partir de estas referencias iniciales comenzamos a establecer un acercamiento con la construcción y definición del concepto de Teatro Popular, su emergencia particular en América latina y su desarrollo específico en dos referentes Augusto Boal y Andrés Pérez.

### 1.3.1 LO POPULAR EN AUGUSTO BOAL Y ANDRÉS PÉREZ

Considerando la trascendencia incuestionable y la relevancia particular para este estudio del trabajo de los teatristas Augusto Boal y Andrés Pérez, expondremos sucintamente los que a nuestro juicio consideramos puntos esenciales y preeminentes en torno a sus pensamientos políticos en torno al teatro popular en Boal y a la presencia de lo popular en obra Andrés Pérez.

#### AUGUSTO BOAL

El teatrista brasileño Augusto Boal desarrolla su idea y práctica del teatro a partir de preceptos políticos bastante claros, en este sentido Boal expresa que “el fenómeno teatral “estético” es un hecho destinado solo a ciertas minorías. Cuando incluye a la masa estamos frente a un fenómeno “político y moral”. El teatro de elite no es el camino correcto, sobre todo para grandes sectores de la humanidad, para los pueblos que necesitan librarse de las elites que los oprimen, incluida la “elite teatral”<sup>58</sup>. Por ello surge como una máxima irrefutable la idea de un teatro “del pueblo y para el pueblo”, un espectáculo que se presenta según la perspectiva transformadora del pueblo, quien es, al mismo tiempo, su destinatario.

Boal establece distintas categorías de un teatro popular, por ejemplo entre ellas está la categoría de teatro popular del pueblo y para el pueblo, la cual cuenta con tres expresiones específicas, cuales son: la propaganda, teatro didáctico, y cultural; la primera de ellas se ocupa de los problemas más urgentes e importantes para las comunidades. El imperialismo de hecho era el tema principal de este tipo de teatro y las técnicas empleadas responden a los objetivos, no habiendo lugar para refinamientos. Se trata de un teatro insolente, agresivo, grosero, estético. Los objetivos del teatro de propaganda eran muy claros y definidos. Se necesitaba explicar al público un hecho ocurrido; y había urgencia: su labor era de esclarecimiento. Por otro lado está el teatro didáctico, el que se centraba en problemas más generales, este teatro se proponía ofrecer

---

<sup>58</sup> BOAL, Augusto, Categorías de teatro popular, Buenos Aires, Ediciones Cepe, 1972.

una enseñanza práctica o teórica, y no necesariamente movilizar de forma rápida como lo buscaba el teatro propaganda. Y por último el teatro cultural el cual buscaba abordar diversos temas según la perspectiva del pueblo, por ello la idea no era estar en contra de algún tema, sino en contra de las maneras antipopulares de enfocarlos, señalando Boal que “lo popular en teatro es cuestión de enfoques no de temas”<sup>59</sup>. A saber cada una de estas formas, más aquellas que no hemos mencionado y que Boal desarrolló durante su práctica teatral conforman un gran punto de vista respecto del teatro y junto a ello consistentes metodologías de trabajo para de cada una de las categorías.

Conjuntamente en Boal su punto de vista y sus metodologías de trabajo, vale decir su teoría y práctica, conforman el Teatro del Oprimido, experiencia artística que buscaba entregar los medios de producción teatral al pueblo para que él dispusiera del teatro como medio válido de comunicación y transformación social. En Boal existe un profundo sentido democratizador del arte, el cual vuelve al quehacer artístico teatral un espacio de ejercicio de ciudadanía y democracia toda vez que es participativo, excluyente y accesible.

## **ANDRES PEREZ**

Un referente del teatro popular en Chile es Andrés Pérez Araya (1951-2002) gestor, autor, actor y director teatral. Para él “el concepto del teatro popular contemporáneo pasaba y pasa por toda la estructura del teatro, desde su producción, el lugar en donde debía hacerse, el espacio escénico, precio de entradas, talleres, de estudio en los lugares en donde nos presentábamos, integración del entorno a la atmósfera de la obra.”<sup>60</sup> De esta manera podemos encontrar rasgos de lo popular en él desde las diversas perspectivas del teatro, así como también en la historicidad presente en sus personajes, el territorio en

---

<sup>59</sup> *Ibíd.*

<sup>60</sup> Pérez, Andrés. *El teatro Chileno y sus raíces populares*, Apuntes (111) Otoño-invierno 96, Escuela de Teatro Universidad Católica ,

donde refugia su oficio y el de las historias que se escenifican, el conflicto social, y lo festivo, agregando además una mirada particular que observa la identidad chilena desde lo folklórico.

Para Consuelo Morel, profesora titular de la Escuela de teatro de la Universidad Católica, lo popular en Andrés Pérez va más allá del uso de palabras o formas del habla popular, sino que lo popular en Pérez está marcado por algo más profundo vinculado a “un concepto de ser humano como receptor de una historia, de una divinidad y de una naturaleza que lo hace necesariamente un ente dinámico y comunicado. A un concepto de ser humano con rasgos de mutua complementación con otros y su historicidad. El hombre, en las obras de Pérez, es puesto como algo que es más que un dato de la naturaleza, es presentado como un ser cambiante, dinámico y cadenciado.”<sup>61</sup> Morel plantea que para Andrés Pérez la historia modela el interior del ser humano y desde ese lugar vuelve a lo social. Los personajes son un resultado de una relación entre la historia, la memoria social y las angustias propias, es la historia chilena presentada en “la médula de los amores y dolores de los personajes.”<sup>62</sup> En este sentido lo popular está presente al percibir que todos los que vieron alguna de sus obras pueden experimentar la sensación de entrar y salir de la historia de nuestro país desde la subjetividad más profunda.

Esta característica permite observar en la obras de Pérez, el desgarramiento social planteado por Gabriel Salazar, expuesto anteriormente en este trabajo, el cual se hace visible en las historias de aquellos que no aparecen en el relato oficial, los sujetos populares, sus territorios y su cultura; “esto es popular en el más profundo sentido de la palabra: juntarse con otros para ver la fragilidad del vivir con los demás, junto con dejar constancia que no es posible vivir sin ellos.”<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> MOREL, Consuelo. El lenguaje popular en el teatro de Andrés Pérez, Apuntes (122), Especial Andrés Pérez, 2º semestre 2002, Escuela de Teatro Universidad Católica

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Ibid. 130p



Un ejemplo claro de esta situación histórica de los personajes es la obra “La Negra Ester” la cual representa la historicidad del sujeto popular en su punto más agudo expresada por el abandono, la situación del trabajo, migraciones, expectativas respecto del hombre “roto”, la situación de la mujer en lo festivo, de nunca obtener lo que se quiere; todos motivos que entregan algunos de los principios de la identidad cultural popular de nuestro país.

Este sentimiento trágico que se desprende de los personajes es contrapunteado por el espíritu festivo que inunda la cultura del sujeto popular. Esta característica festiva aparece en el teatro de Pérez como un eje central “usó de él como un recurso dramático permanente en sus obras, ya sea como recurso de encuentro y alegrías o como manera de subrayar lo trágico y el dolor... intentaba descubrir y vivir la fiesta en cuanto propia de nuestra cultura chilena, no como un hecho presente en cualquier cultura.”<sup>64</sup> El principal elemento que Andrés Pérez incorporó a sus obras para citar lo festivo fue la música, esta indicaba por sobre todo la señal de que a lo que asistimos continuamente es una fiesta del alma y el cuerpo. Otros elementos que incorpora y completan la imagen festiva son la comida, el alcohol y el baile, y no solamente como un recurso de la puesta en escena en sí, sino también como punto de encuentro comunitario que provoca el teatro, esto queda claro cuando en los intermedios de sus obras, “La Negra Ester” o “Nemesio Pelao”, se vendía y compartían choclos con mantequilla, vino tinto navegao, etc.

Lo que presenta esta actitud respecto de lo festivo es también, como señalamos anteriormente, un espíritu comunitario expresado en la ritualidad de su fiesta teatral. Espíritu comunitario del que se apropió a través de su trabajo en las calles y barrios marginales o periféricos, y que trasladó a la conducción de un grupo de artistas, esto es, integrando las formas marginales de organización y convivencia a las dinámicas de la creación artística como lugar político. Esta característica resulta de la realidad en la que se desarrolló el arte popular de su periodo (80'-90') el cual tuvo que optar por un territorio diferente en el cual se

---

<sup>64</sup> Ibíd.

validará su teatro, este espacio fue la periferia. Y esto en Pérez se puede observar como un derrotero, ya que antes de viajar a Francia donde adquirió nuevas herramientas metodológicas y artísticas, hacia teatro en las calles y luego en su regreso a Chile vuelve a desplegar su teatro a ellas. En este territorio “Construyó una utopía y, lo más importante, logró que la periferia viviera su sueño, la de contar su historia desde el prisma más puro, desde la energía más auténtica (la del arte)”<sup>65</sup>

En sus obras el espacio o territorio marginal aparece en un sentido doble, como parte del argumento por un lado, ejemplo de esto es el prostíbulo en “la Negra Ester” o el campo en “El Desquite”, y en otro sentido este espacio marginal es el territorio donde se produce la obra y su praxis cultural, las calles de barrios populares de Puente Alto, o la formación de centros culturales para un acceso democrático al público como lo fue Matucana 100.

Otro aspecto en las obras de Pérez relacionado a lo popular, lo festivo y al territorio marginal presente, es la visión de la Identidad chilena en lo folklórico. Así lo plantea Juan Villegas: “La poética que parecía definir las puestas en escena de Andrés Pérez fue la representación de lo popular, asociado con la chilenidad (...) Esta característica está inserta dentro de una poética de la globalización en la cual las representaciones de las identidades nacionales de América Latina tienden a concebirse como lo popular o folklórico. Dentro de la misma tendencia se incorpora la preferencia por espacios marginales concebidos melodramáticamente, sin preocupación por lo marginal como espacio de conflicto social (...) Se busca acentuar la diferencia tomando como elemento diferenciador aquello que define a la cultura popular o nacional como folklórico o lo exótico.”<sup>66</sup> Si bien lo planteado por Villegas es bastante concreto en tanto a elementos, creemos que el conflicto social aparece indudablemente en las relaciones de los personajes y en la humanidad que estos encarnan, incluso en la decisión escénica de utilizar elementos más grotescos para la

---

<sup>65</sup> SOTO, Cristian. Apuntes (122) Op. Cit.

<sup>66</sup> VILLEGAS, Juan. Apuntes (122) Op. Cit.

construcción de estos, si bien el territorio marginal es mostrado en momentos de modo “folklórico”, las relaciones que suceden debelan lo político, histórico y social de ellos. O como mencionábamos anteriormente la historia se hace presente en los personajes al aparecer situaciones específicas como el abandono en “La Negra Ester” o el conflicto de poder que sufría el campesinado en “El Desquite”, situaciones que hablan ejemplarmente de la subjetividad de los personajes populares y de los conflictos que su situación histórica y su lugar en ella les provocan.

Podemos decir entonces que lo popular aparece de forma inherente en la obra de Andrés Pérez: “yo diría que lo popular me es propio por pertenencia. Es ahí donde gozo lo más, en donde lloro lo menos”. Pero más allá de eso, lo popular aparece como un enfoque, un lugar desde donde se concibe lo artístico y su relación con lo social, incluso cuando los elementos estéticos entran en una lógica globalizante el sentido de lo popular permanece claro, así lo comprendemos y lo reafirma Villegas al expresar que en Andrés Pérez “siempre hubo una búsqueda estética que permitiera levar el cuestionamiento social, a pesar que en el contexto de globalización modificó sus procedimientos teatrales (...) pero sin perder su posición política”<sup>67</sup>

### **1.3.2 TEATRO POPULAR EN AMÉRICA LATINA**

Es prácticamente indudable que en ciertos puntos el desarrollo de la categoría de teatro popular en América Latina y específicamente en Chile durante el siglo XX no hubiera sido posible sin la presencia de estos grandes teatristas que hemos mencionado, quienes constituyeron líneas políticas de trabajo creativo como hemos revisado de modo general. Es por ello que el surgimiento de una escena popular parece hacerse evidente e ilustrativo de lo que aconteció en cada época y contexto. El investigador venezolano Luis Chesney expone que “la incorporación de dramaturgos, directores, actores,

---

<sup>67</sup> Ibíd. 142p

movimientos y estudiosos con una visión distinta del hecho teatral y de sus objetivos, así como las posibilidades para manifestar estas expresiones, han terminado por asentar esta vertiente popular en toda América Latina (...) La aparición del teatro popular abre, no obstante, un amplio debate sobre sus bases conceptuales y en torno a sus expresiones, el cual se ha prolongado hasta fines del siglo XX y seguirá probablemente en el futuro.<sup>68</sup>

Sin embargo, las expresiones de un teatro popular se inscriben constantemente en lo que podemos denominar “discursos teatrales marginales”, y que según Juan Villegas se definen como aquel discurso “integrado por aquellas manifestaciones teatrales que no coinciden con los códigos estéticos e ideológicos de los emisores del discurso crítico hegemónico. Por lo tanto dentro de esta categoría puede darse una multiplicidad de discursos teatrales y, a la vez, constituirse en una categoría sumamente dinámica.”<sup>69</sup> Frente a ello ha existido un grupo importante de teatristas que se resiste a la consideración de marginal como signo de inferioridad, y el tiempo ha entregado prueba de ello, por ejemplo ya desde los años ochenta se han elevado proyectos de investigación iniciados sobre este tema que han entregado nuevos antecedentes y visiones que han servido para producir una aproximación renovada al tema, centrado especialmente en un análisis dramático.<sup>70</sup>

Como ya lo anticipamos los inicios del teatro popular se remontan a la Europa del siglo XVI. Sin embargo existiría también, tal como explica Domingo Piga (1978), un origen particular en el teatro francés de fines del siglo XIX. En esa época, autores como Romain Rolland, Eugene Pottecher y Fermín Gemier, comenzaron a utilizarlo en su connotación sociopolítica actual. Lo relevante en esto es que de acuerdo a cualquiera de estos orígenes el desarrollo en el tiempo

---

<sup>68</sup>CHESNEY, L. El cambiante concepto del teatro popular. El caso de Venezuela [en línea]

<[http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve\\_respaldo/ensayos/n\\_0004/maracaibo\\_chesney.htm](http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve_respaldo/ensayos/n_0004/maracaibo_chesney.htm)> [consulta: 05 enero 2011]

<sup>69</sup>VILLEGAS, J. Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2005. 38p.

<sup>70</sup>CHESNEY, L. Op. Cit.

del concepto de teatro popular apuntó a la accesibilidad de las masas a los espectáculos y obras de la cultura universal ya sea por medio de la gratuidad o los precios bajos. Estos principios fundamentaron la creación de importantes teatros en Europa durante el siglo XX, y en América Latina también se dio este esquema de un teatro difusor que se define “para” el pueblo. Sin embargo no deja de mencionarse que se busca producir un teatro de alta calidad al alcance de todos, ajustándose con ello a un patrón con influencia europea sin significar por ello un desarrollo efectivo de la escena popular<sup>71</sup>

Por ello la idea del teatro popular en América latina ha debido reformularse en la forma y sentido de un teatro político, histórico, y que considera al pueblo como punto de enfoque para los temas que desea tratar. En este sentido los escritos teóricos de Brecht, así como sus obras, fueron estudiados por la gente del teatro popular en América Latina e incorporados a sus propios trabajos teatrales, como también en su praxis política.<sup>72</sup> Así mismo el Teatro del Oprimido desarrollado por Augusto Boal en la década de los setenta, se presenta como un teatro heredero de los movimientos de acción política y agitación desarrollados en Alemania desde los años veinte “el Teatro del Oprimido se instaló contra la Poética de Aristóteles -definida por Boal como “Poética de la Opresión”- y retomó las propuestas de Bertolt Brecht como “Poética de las Vanguardias Esclarecidas”. La “Poética de la Liberación” -como llamó Boal a su propuesta-<sup>73</sup>

Es posible entender el teatro político como una categoría de la escena popular, la cual ya en los años sesenta y setenta llegó a ser predominante en la escena popular y se transformó en una de sus características más resaltantes. En este sentido autores como el colombiano Enrique Buenaventura opinaban que el teatro popular contenía una fuerte dosis de politización que le permitiría iniciar una subversión artística del sistema o de la conciencia y conducta de sus

---

<sup>71</sup> CHESNEY, LUIS, Teatro en América Latina siglo XX, Venezuela, CEPFHE, 2007.

<sup>72</sup> *Ibíd.*

<sup>73</sup> DIEGUEZ, Ileana, Teatralidades invisibles, intervenciones liminales ¿políticas de lo incorrecto? [en línea] <<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=180&PHPSESSID=91ed67ff2f3fe372e428cd2b8e521aa9>> [Consulta: 05 enero 2011]

victimias. Por ello, el teatro popular no podría definirse según una determinada audiencia o temas específicos, sino que tenía como única alternativa la de adueñarse de sus propios medios de producción.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> CHESNEY, L. Op. Cit.

## 2. LA DICTADURA MILITAR EN LA POBLACIÓN

### 2.1. REPRESIÓN DE ESTADO

Para el año 1985 la dictadura militar del General Augusto Pinochet llevaba doce años de un gobierno de facto; en aquel entonces la represión, que no encarna la época más dura en cuanto las restricciones producto de los toques de queda, fue incesante e igualmente sangrienta. En este sentido, las poblaciones populares mostraban una de las cara más crueles de la dictadura, situación que queda expresada en las palabras del sacerdote Pierre Dubois, luego del asesinato por parte de los militares del sacerdote francés André Jarlán, indicando que el hecho solo afirmaba que “en las poblaciones la policía y los militares disparaban a la población civil a matar.”<sup>75</sup> Esto se repetía continuamente en todas aquellas manifestaciones de tipo disidente al régimen, amparado en los nuevos atributos que concedía la Constitución Política de la Nación que comenzó a regir desde 1981; la cual como se expresa consideraba que “en el artículo 14 transitorio nombra al General Pinochet como presidente de Chile, que servirá al pueblo por 8 años, a partir del momento en que la constitución se puso en efecto, en Marzo 11 de 1981, con el artículo 24 el presidente goza del poder para restringir dramáticamente las libertades civiles, si, a su discreción él determina que hay “peligros de disturbios a la paz interna”.<sup>76</sup> Tanto estos como otros artículos de La Constitución permitieron que nuestro país fuera gobernado bajo el llamado “estado en peligro de disturbios” lo que implicó la excepción legal a la protección constitucional normal de amparo a las libertades civiles.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Revisar: GÓNGORA, Augusto, Protesta de Septiembre, [videgrabación] Santiago, Teleanálisis, 1984.

<sup>76</sup> GIL, Sandra, Violación a los derechos humanos y sus repercusiones en Chile a partir de 1973 a 2004, [en línea]  
<[http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lri/gil\\_c\\_sa/capitulo2.pdf](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lri/gil_c_sa/capitulo2.pdf)> [consulta: 15 de marzo 2011]

<sup>77</sup> *Ibíd.*

Existen muchos informes y testimonios de los abusos que se amparaban bajo los mandatos de la Constitución chilena de 1980, y esto no solo a nivel nacional sino también por parte de la opinión y organizaciones internacionales. Es así como en 1985 un informe de la Organización de Estados Americanos señala que: “El gobierno de Chile a puesto en práctica todos los métodos conocidos para la eliminación física de disidentes, incluyendo desapariciones, ejecuciones sumarias de individuos, y aún de grupos de personas indefensas, ejecuciones ordenadas en juicios sin una garantía legal, torturas, indiscriminación y excesiva violencia contra personas en demostraciones públicas”.<sup>78</sup>

Puede mencionarse también que durante la segunda mitad de la década de los ochenta, a los métodos mencionados por la Organización de Estados Americanos (OEA) se suman los arrestos arbitrarios (una de cada cinco personas era arrestada individualmente y no necesariamente por estar en una manifestación grupal), los secuestros y amenazas de muerte a sacerdotes, periodistas y diversas figuras políticas y públicas, en algunos de estos casos se llegó a la desaparición y asesinato efectivo. En Chile hacia 1985 se violan frecuentemente los derechos de reunión y organización, y en las poblaciones se realizaban barridos o allanamientos con extrema violencia<sup>79</sup>, en ocasiones la crueldad utilizada se volvía por lo menos insólita, es así que se recuerda el caso de una pareja de hermanos en la población La Victoria a los que se secuestró y se les arranco el cuero cabelludo<sup>80</sup>. “El objetivo –conciente o no- de esas acciones era transformar las clases sociales que habían alcanzado niveles de desarrollo “en sí” y “para sí”, en masas con identidad social pero sin proyecto histórico; es decir: masas amorfas, esencialmente anómicas, en estado de disponibilidad para una conducción política modernizante.”<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> Reporte en la situación de los derechos humanos en Chile 1985. Organización de Estados Americanos – Comisión Interamericana para los derechos humanos: 82. Citado en: GIL, Sandra, op. Cit.

<sup>79</sup> GIL, Sandra, op. Cit.

<sup>80</sup> Revisar: GÓNGORA, Augusto, op. Cit.

<sup>81</sup> SALAZAR, Gabriel, Op. Cit. 279p



Como lo señalan algunos autores, probablemente el principal movimiento que se intentó disgregar, transformar y deslegitimar fue el movimiento popular de los pobladores, y todos aquellos movimientos que surgieron al interior de este, como los grupos subversivos, que en el periodo de la dictadura llegaron a una consolidación histórica. Aunque los teóricos liberales de izquierda, centro, derecha y todas sus variables, no lo crean tan así: “para los pobladores, el golpe interrumpió las prácticas y los sueños asociados a construir colectiva y comunitariamente las poblaciones. Sin embargo, a pesar de la represión, el terrorismo de estado y las políticas encaminadas a disciplinar la sociedad, los pobladores fueron un “hueso duro de roer” para los militares y la derecha política en el poder, ya que cuando promediaban diez años de dictadura, los pobladores se convertían en el principal movimiento social opositor al régimen militar. Con sus “protestas” de los años 1983-1986, que protagonizaron especialmente mujeres y jóvenes pobladores, pusieron a los militares a la defensiva y le mostraron al mundo que en Chile la mayoría del pueblo, luchaba y soñaba con el retorno a la democracia”<sup>82</sup>

Hay que considerar además que “la intervención de las fuerzas armadas no sólo fue interpretada por la ciudadanía como un acontecimiento político y militar, sino que además, en alguna medida, fue subjetivada y/o percibida en su dimensión estético-social, a través de las alteraciones y cambios que tuvieron lugar en diversos ámbitos de la cultura visual, sonora y espacial.”<sup>83</sup> Esto implicó de una forma u otra la potenciación de identidades que proponían alternativas de resistencia y diseños, quiérase o no, de una nueva forma de democracia (que no fue en definitiva la pactada). En ese sentido la reacción del movimiento popular se tejió desde varias aristas con una clave similar como lo señala Salazar en su libro *La Violencia Política Popular en las Grandes Alamedas*: “La base social del movimiento popular- especialmente su estrato juvenil- experimento así, después

---

<sup>82</sup>GARCES, Mario, Op. Cit. pág. 7

<sup>83</sup>ERRAZURIZ, Luis H. Dictadura Militar en Chile, Antecedentes del golpe estético-cultural, [en línea]  
<[http://lasa.international.pitt.edu/LARR/prot/fulltext/vol44no2/Errazuriz\\_44-2.pdf](http://lasa.international.pitt.edu/LARR/prot/fulltext/vol44no2/Errazuriz_44-2.pdf)>  
[consulta: 15 de marzo 2011]

de 1973, un cambio cualitativo. “Los hechos VPP (violencia política popular) del periodo 1973-87 revelaron, de algún modo, ese cambio cualitativo. Un indicador de esto fue el trasfondo comunitarista que apareció en la base de los hecho VPP (...) el comunitarismo que apareció después de 1973, en relación a —o desconectado de— los hechos VPP, tuvo un carácter vecinal solidario en un sentido amplio y volcado hacia la misma comunidad local, todo ello ante y contra el aparato agresor del estado”.<sup>84</sup>

En este trasfondo comunitarista se desarrollaron formas de resistencia que iban desde un espacio valórico a uno técnico, de un espacio de sobrevivencia hasta morir por la libertad y la justicia, desde la organización comunitaria a los grupos subversivos, así ambos polos podrían categorizarse como un movimiento de resistencia y movilización social que pasa por fases que van de lo semipolítico a lo político y que históricamente han tomado un lugar contra el estado, actitud que Salazar llama Violencia política popular (VPP), derivada a partir de crisis sociales, culturales y económicas que se arrastran durante un periodo histórico de varias décadas, ejemplo de ellos son todas las fechas trágicas de la historia interna de nuestra nación<sup>85</sup>. Sin embargo, en adelante ahondaremos en el movimiento y las actitudes claves de la ‘violencia política popular’ en el periodo de dictadura en los sectores populares de las poblaciones, considerando que los pobladores son desde nuestra perspectiva uno de los actores más relevantes de este periodo.

## **2.2. IDENTIDAD Y RESISTENCIA POPULAR**

Para hablar de una identidad popular, en específico la que tiene que ver con la de la población, ocuparemos como base los planteamientos de Jorge Larraín respecto de que la identidad “se refiere a una cualidad o conjunto de cualidades con las que una persona o grupo de personas se ven íntimamente

---

<sup>84</sup> SALAZAR, Gabriel, op. Cit. 285p

<sup>85</sup> Ibíd. 98p

conectados. En este sentido la identidad tiene que ver con la manera en que individuos y grupos se definen a sí mismos al querer relacionarse – “identificarse”- con ciertas características. Esta concepción es más interesante para científicos sociales porque aquello con lo que alguien se identifica puede cambiar y está influido por expectativas sociales.”<sup>86</sup>

Larraín también nos plantea que la identidad es un proceso social de construcción en la que propone tres elementos que constituyen este proceso. El primero de ellos hace referencia a que “los individuos se definen a sí mismos, o se identifican con ciertas cualidades, en términos de ciertas categorías sociales compartidas”<sup>87</sup> estas categorías están determinadas por la cultura y permiten especificar la identidad. Por ejemplo, pueden ser estas etnias, género, religión, clase, sexualidad, nacionalidad, el territorio, etc., también se puede llamar a este proceso como “identidad cultural”. Un segundo elemento tiene que ver con el elemento material, que son el “cuerpo y otras posesiones capaces de entregar al sujeto elementos vitales de autoreconocimiento”<sup>88</sup>, es decir, que la propiedad de un elemento es la extensión de nuestra identidad, una proyección de sí mismo. Un tercer elemento señala Larraín es la existencia de el ‘otro’ en un doble sentido, “los otros son aquellos cuyas opiniones acerca de nosotros internalizamos. Pero también son aquellos con respecto a los cuales el sí mismo se diferencia y adquiere su carácter distintivo y específico.”<sup>89</sup> Este doble sentido funciona como un autoreconocimiento que tiene tres formas de relación con el sí mismo: la autoconfianza, el auto-respeto y la autoestima, las cuales dependen fundamentalmente del reconocimiento de otros sobre el sujeto y de este sobre los otros, en palabras de Larraín “la construcción de identidad es un proceso intersubjetivo de reconocimiento mutuo. La confianza en sí mismo surge en el niño en la medida en que la expresión de sus necesidades encuentra una respuesta positiva de amor y cuidado de parte de los otros a su cargo. De igual manera, el respeto de sí mismo de una persona depende de que los otros respeten su dignidad humana y, por lo tanto, los derechos que acompañan esa

---

<sup>86</sup> LARRAIN, Jorge, *Identidad Chilena*, Santiago, LOM Editores, 2001, 23p

<sup>87</sup> *Ibíd.* 25p

<sup>88</sup> LARRAIN, J. *Op. Cit.* 26p

<sup>89</sup> *Ibíd.* 28p

dignidad. Por último, la autoestima puede existir solo en la medida que los otros reconozcan el aporte de una persona como valioso.”<sup>90</sup>

Este punto es importante en relación a la identidad de los pobladores y sus acciones en el tiempo específico desarrollado en la propuesta. Junto con estas tres formas de identidad señaladas recientemente, existen otras tres formas de falta de respeto de estas, las que posibilitan y contribuyen a la generación de conflictos sociales y lucha por el reconocimiento. “La primera falta de respeto es el abuso físico o amenaza a la integridad física que afecta la confianza en sí mismo. La segunda, es la exclusión generalizada y sistemática de una persona a la posesión de ciertos derechos, lo que daña el respeto a sí mismo. La tercera, es la devaluación cultural de ciertos modos de vida o creencias y su consideración como inferiores o deficientes, lo que impide al sujeto atribuir valor social o estima a sus habilidades y aportes.”<sup>91</sup> La rabia e indignación que provocan estas formas de falta de respeto en el sujeto que las sufre genera la base motivacional desde la que se articulan conductas colectivas, es decir, con ‘otros’ similares a él, de resistencia y lucha social.

En definitiva, parte del análisis que desarrolla Larraín, particularmente este último, nos permite darle perspectiva de identidad a las formas de resistencia popular desarrolladas por parte de los sujetos populares en los tiempos de la dictadura militar de Pinochet, las cuales se desarrollarán a continuación.

### **2.2.1. ORGANIZACIÓN COMUNITARIA**

La organización comunitaria es un tipo de organización cuya naturaleza es considerada distinta a la gubernamental o privada, respondiendo a una naturaleza de sociedad civil con un enfoque de “Desarrollo a Escala Humana”.

---

<sup>90</sup> Ibíd. 29p

<sup>91</sup> Ibíd. 30p

Desde un punto de vista gramsciano sería pertinente hablar de “una sociedad civil organizada”. Consecutivamente las causas de este tipo de organización son variadas según la necesidad por las que se fundan, sin embargo el motor principal que las mueve está en relación con la “crisis del Estado de bienestar”, ligado a una minimización de la responsabilidad del estado que se encuentra a expensas del mercado<sup>92</sup>, es decir, de un desencanto de lo público, que pasa por el descubrimiento de que el crecimiento y el desarrollo no se derramaría automáticamente hacia los más pobres. Bajo tal situación las organizaciones comunitarias nacen en definitiva para cubrir el vacío dejado por el Estado, para hacer lo que este dejó de hacer. Por ello “se comenzarían a definir en sí mismas como un fenómeno social significativo que tendría, al menos en América Latina, efectos visible y duraderos(...) Frente a la burocracia e ineficiencia estatal, y la falta de sentido del bien común del sector privado, nacen las OCs (organizaciones comunitarias), como manifestación de los movimientos populares. Su misión común sería revertir las fuerzas desintegradas, y la búsqueda de un orden social alternativo, el deseo de cambiar la sociedad”<sup>93</sup>

Las organizaciones son, entre otras acciones, una respuesta historicista de los sectores populares como consecuencia de los diseños hegemónicos que van en contra de los procesos sociales, que mas allá de la necesidad de reemplazar la función estatal esta la necesidad de resignificar la concepción del desarrollo e instalar un sentido cuya principal característica es “el pleno involucramiento de todas las personas en la búsqueda de sus propias soluciones, y en una circulación sinérgica “de abajo hacia arriba”, con raíces participativas y comunitarias”<sup>94</sup> lo que dista de la concepción de desarrollo hegemónico con un enfoque materialista y económico-céntrico que se relaciona desde arriba hacia abajo.

---

<sup>92</sup> Revisar, CAPALBO, Lucio, Organizaciones comunitarias una expresión social de la conciencia planetaria [en línea] <[www.pensamientocomplejo.com.ar/docs/.../\\_capalbo02\\_0803.pdf](http://www.pensamientocomplejo.com.ar/docs/.../_capalbo02_0803.pdf)> [Consulta 15 de marzo 2011]

<sup>93</sup> ARBAB, F. Citado en: CAPALBO, L. Op. Cit.

<sup>94</sup> CAPALBO, L. Op. Cit.

Si consideramos lo mencionado, en torno a que la dictadura militar en Chile implicó un cambio estético, político, cultural y simbólico, las organizaciones comunitarias son un ejemplo claro de ello ya que constituían una forma de resistencia que podría apreciarse como no violenta, pero que sin embargo, para el régimen militar cualquier forma de protesta o comentario crítico respecto de él sería considerado como subversivo. Estas organizaciones, a pesar de su espíritu pacífico, igualmente fueron víctimas de represiones político-sociales. En este sentido, si bien el poder del Estado pudo operar represivamente contra las organizaciones comunitarias, pudo ser más cruenta, de no haber sido porque la opinión internacional tenía puestos los ojos sobre estado puestos los ojos sobre el régimen; una acción de represión desmedida hubiera provocado, quizás, un peor juicio valórico del que ya se tenía de la dictadura en Chile, situación que tenían clara los sujetos de las organizaciones comunitarias de pobladores. Por esto la potencia y relevancia, que alcanzaron sus organizaciones en el periodo de la segunda mitad de los años ochenta, se sustentaba en aquella conciencia, que les permitía, desde un espacio de agrupamiento creativo-simbólico y solidario, hacer frente a la irresponsabilidad y crueldad de la dictadura militar liberal Chilena, así como también generar una propuesta clara respecto de como ellos concebían la política pública en un contexto en que esta era nula.

Esto también era una característica en Latinoamérica, ya que las organizaciones comunitarias al inicio de los años setenta eran equivalentes al 11 % de las organizaciones comunitarias de la actualidad, sin embargo solo entre mediados de la década de los ochenta y mediados de los noventa surgieron el 70% de las organizaciones comunitarias de Latinoamérica.<sup>95</sup>

“Las Ocs podrían ser vistas también, como espacios privilegiados o centros de nucleamiento para la generación de nuevas percepciones del mundo, y nuevos lenguajes (...) su acción no está dirigida a obtener resultados inmediatos en el sistema político, sino que representan un desafío a los lenguajes y códigos que permiten organizar toda la información (...) los

---

<sup>95</sup> ELBA, L. Citada en: CAPALBO, L. Op. Cit.

movimientos sociales son signos que traducen sus acciones en retos simbólicos a los códigos dominantes. Su función sería construir nuevos imaginarios colectivos, futuros posibles, el ‘inédito viable’”<sup>96</sup>

Entre las organizaciones comunitarias más significativas construidas por los sectores populares se encuentran la olla común y la leche por cuadra, las cuales tienen un sentido vinculante y significativo, ya que envuelve aspectos concretos en torno a las necesidades vitales, como tener alimento para la familia y la leche para los niños, así también envuelve aspectos políticos, como la identidad de clase y la idea de asumir ese espacio desde la praxis, es decir, desde una práctica transformadora. “Flora, lo mismo que otras pobladoras, aprehendieron a dominar su natural vergüenza, a asumir públicamente su condición de clase, su miseria, e incluso, con orgullo, el trabajo colectivo que ellas realizaban para combatir el hambre. La “olla”, mas que una ofrenda para el altar, era el símbolo de su crecimiento como mujeres y ciudadanas. Lo cual les permitía compararse con ventaja y sin miedo con cualquier otro actor social; por ejemplo, con la policía. O con un cardenal. Y esto era más importante que cualquier otra cosa. Y ellas lo sabían.”<sup>97</sup>

En torno a lo anterior, podemos decir que la organización en base a la olla común alcanzó un grado de significación mayor en la medida que respondía a una necesidad vital. Pablo Cabrera, psicólogo y asesor metodológico del proyecto que convoca esta memoria, expresa que “la organización emerge desde la necesidad más vital; en su caso está ligada a lo básico y primero: el alimento y el cuidado. “Primero” es acá la unidad mínima para poder vivir, que coincide con lo primero en el tiempo. Una relación y posición en la realidad que

---

<sup>96</sup> MELUCCI, citado en: CAPALBO, L. Op. Cit.

<sup>97</sup> SALAZAR, G. PINTO, J. Historia contemporánea de Chile; Hombría y Feminidad, Santiago, LOM, 1999. 266p. cfr. GÓNGORA, Augusto, Op. Cit

marca aquello que aparece más desprotegido en el relato de estas mujeres: la infancia.”<sup>98</sup>

Sin embargo, la leche también era un elemento que no podía faltar, y estaba asociada al instinto de maternidad, aquello que viene de la naturaleza, y que trae asociado un sentido ético, una organización por la leche significaba hacerse cargo de la necesidad más básica que perpetua el lazo social, a partir de ella se generaban reuniones sociales en torno al cuidado de los niños.

Por otra parte existían además organizaciones vinculadas a lo festivo, a la reafirmación de una identidad y de un lugar de resistencia. Estas fueron organizaciones de fiestas de aniversario y navidades principalmente, las que se constituían en espacios de dispersión animados entre otras cosas por los regalos, la comida y el alcohol. Es así como en las celebraciones de aniversario se llega incluso a la propuesta de una estética particular, y el desarrollo del carnaval. Un ejemplo de esto fue, y sigue siendo, la población La Victoria: “La Victoria celebra su aniversario recordando la presencia vital en medio de precariedades, la hostilidad, la pobreza, la muerte y los asesinatos provocados por la dictadura. Este sentido queda de manifiesto cuando en 1984 asesinan a Jarlán, en 1886 cuando expulsan a los sacerdotes comunistas con Dubois a la cabeza, o cuando en 1988 detienen y encarcelan a M (Miriam). Se junta el sentido de la conmemoración colectiva de la toma de terrenos como acto fundacional de La Victoria con un registro identitario que arma una constelación de lucha, muerte, vida, nostalgia y frustración en el presente.”<sup>99</sup>

Toda organización respondía a la necesidad imperante de decir que no estaban de acuerdo con la situación política y social de Chile desde 1973, y que ante ello no iban a esperar la acción del Estado subsidiario o paternalista, sino muy por el contrario buscarían desarticular y destruir el viejo pensamiento

---

<sup>98</sup> CABRERA. Pablo, Investigación en La Victoria: mujer, territorio, organización y fiesta (resultado de la investigación con mujeres de la población La Victoria para el montaje de la obra de teatro Trago Amargo con Malicia). Documento de trabajo inédito. 22 páginas.

<sup>99</sup> *Ibíd.* 16-17p



enquistado, aún en la actualidad, de que los pobres esperan que todo se los den. Las OCs en los ochenta demostraron con un vigor histórico nunca antes registrado por un movimiento social que aquel viejo pensamiento no era así y que su mayor característica estaba ligada a su mayor fortaleza: el sentido comunitario, solidario y cotidiano de sus acciones; sentidos que inherentemente se proyectaban hacía el lugar de lo político. “Las pobladoras aprendieron a asociarse entre sí para ir resolviendo, ellas mismas, sus problemas. Aprendieron a superarse, unas con otras. En un plano de igualdad, con transparencia, rotándose las tareas y los cargos. Y a esto lo llamaron ‘participar’. ‘Participar’ una práctica que, de probarse una y otra vez como un quehacer colectivo eficiente y educador, llegó a ser un concepto. Pero no un concepto vacío o puramente teórico, sino un trozo de experiencia neta.”<sup>100</sup>

Es importante destacar que en este camino de las organizaciones comunitarias hubieron apoyos importantes como el de la Iglesia Católica a través de la Vicaría de la Solidaridad, las Hermanas de Jesús o “monjas de civil”, los alguna vez llamados “curas rojos” y la comunidad católica en general, así como también el de unas pocas ONGs independientes con financiamiento esencialmente proveniente del extranjero. Sin embargo, el fuerte lazo solidario seguía encontrándose entre los mismos pobladores.

### **2.2.2. JORNADAS DE PROTESTA**

A pesar de la represión sangrienta de la dictadura militar en Chile, entre los años 1983-1987 la resistencia popular alcanzó grados de importantes de continuidad y perseverancia, estas actitudes se ven reflejadas en las “veintidós jornadas de protesta popular” surgidas a partir de impulsos subjetivos, políticos, comunitarios y culturales que tuvieron una predisposición valórica de entrega total. Como mencionamos anteriormente la resistencia popular desarrollo un

---

<sup>100</sup> SALAZAR, G. PINTO, J. Hombría y feminidad. Op. Cit. 266p

sistema de acciones directas, desde los valores universales del derecho a la vida hasta la tecnología de los grupos subversivos.<sup>101</sup>

Este sistema de acciones directas se ejecutó en diversos territorios, uno fueron los espacios públicos simbólicos e intermedios, como las calles del centro de la ciudad, plazas céntricas y frontis de la moneda, todos ellos susceptibles a las cámaras y medios de comunicación, en los que junto a grupos de oposición de clase media aparecían fracciones de la clase política e intelectual de oposición; en estos territorios la forma de acción fue la manifestación de denuncia y reivindicación. Pero también encontramos los territorios populares, es decir, al interior de las calles de una población, en donde la forma de manifestación fue la más desigual. Este territorio marca un punto intermedio entre los distintos sistema de acciones directas que se desarrollaron, ya que si bien utilizaron formas violentas de defenderse estratégicamente, estas no se compararían con el uso de las armas utilizado por la acción directa más radical: la de los grupos subversivos.

A estas veintidós jornadas de protesta la opinión pública las llamó “la revuelta de los pobladores” ya que no podían ser consideradas como una protesta nacional, sino como exclusivamente populares. En ellas no estaban incluidas el grueso ni la totalidad de la intelectualidad ni la clase política de oposición, muy por el contrario durante los años 84-85 declaraban que la “revuelta de los pobladores” constituía una amenaza de desintegración social,<sup>102</sup> y decidieron marginarse de ellas, esto en momentos en que ya se comenzaba tejer la red del retorno a la democracia pactada. A pesar de esto en el periodo 86-87 este movimiento alcanzó un grado de intolerancia, muy por lejos de la intención de detener su vigor histórico criticado y cuestionado. En definitiva su poder radicaba en la base social y no en una vanguardia piramidal, lo que destruía la lógica tradicional de acción.

---

<sup>101</sup> SALAZAR, G. Op. Cit. 285-286p

<sup>102</sup> *Ibíd.* 296p

Si bien existieron en el periodo otros grupos sociales o funcionales que desarrollaron un comportamiento particular frente a la dictadura como la iglesia, los transportistas, los gremios en general y los estudiantes, estos no formaron parte de la médula de las jornadas de protestas, de hecho a poco andar amainaron, quedando los estudiantes quizás como los más comprometidos de estos.

Las jornadas de las protestas, como manifestaron un grupo de pobladoras de La Victoria, fueron guerras de “metralletas contra piedras” en relación a las formas desarrolladas por ellos para defenderse y a la represión militar de carácter de guerra. Las piedras constituyeron más que eso, entendiendo que “la protesta poblacional combinó elementos lúdicos con expresiones profundas de historicismo social, y solidaridad comunitaria con actitudes de “guerra de baja intensidad”. La construcción de barricadas y fogatas –acción que normalmente iniciaba la protesta poblacional- asumió a menudo el carácter de un deporte juvenil. Las marchas intra-poblacionales y el cacerolazo callejero (no de vendaval o balcón) expresaron la predisposición rebelde de la comunidad barrial y la fuerza de la identidad común asumida. El apedreamiento y el lanzamiento de bombas molotov a las fuerzas del Orden dejó en evidencia la frustración y la agresión tanto como la resistencia y defensa de la identidad asumida.”<sup>103</sup> El escenario en que las jornadas de protestas poblacionales presentaron su escena más dramática fue en las horas del crepúsculo y la medianoche. En efecto su clímax fue en ese lapso de horas, en el que alcanzó su mayor masividad, expresión y antagonismo.<sup>104</sup> El diario El Siglo da cuenta de ello al expresar: “en la noche, la jornada tuvo máxima expresión en las poblaciones, donde se combatió a las fuerzas represivas hasta tarde”<sup>105</sup>

Un acompañamiento y apoyo importante para los pobladores en este proceso fue el de la Iglesia Católica, y su comunidad en general, ente que jugó

---

<sup>103</sup> *Ibíd.* Pág. 302

<sup>104</sup> *Ibíd.* Pág. 301

<sup>105</sup> *El Siglo*, Santiago, Chile, 2º quincena de marzo, 1986

un rol especial en los años del gobierno militar. Siendo su objetivo llevar ayuda a los perseguidos y dar apoyo moral y espiritual a las personas que sufrían la represión. Para ello se crea el COPACHI (Comité de Cooperación para la Paz en Chile) y la Vicaría de la Solidaridad. El primer organismo fue disuelto a penas un año de su fundación por presiones de la dictadura, mientras que la Vicaría tuvo existencia apenas se autodisolvió el COPACHI hasta el término del régimen en 1990.

Así “la Iglesia frente a la desarticulación de la sociedad, fue un elemento clave en la paulatina recuperación de la capacidad de organización de grandes sectores de la comunidad nacional (...) Su acompañamiento se materializaba tanto en el plano de la resistencia respecto de las protestas como en el apoyo a las organizaciones comunitarias. La Vicaría de la Solidaridad en La Victoria por ejemplo ayudó especialmente a las personas que eran perseguidas por la dictadura como también la entrega de alimentos y ayuda a las familias pobres, sobre todo durante la crisis económica. Para la olla común se obtenían de la Vicaría donaciones y ventas a precios solidarios.”<sup>106</sup>

Tanto fue aquel acompañamiento de la iglesia en algunos sectores que incluso el espacio físico de la capilla o la iglesia servía de lugar de atención de primeros auxilios para los heridos durante las protestas en la población. Así también era habitual la presencia tanto de sacerdotes como de creyentes en las protestas que se efectuaron en la población. “Las protestas netamente donde participaban cristianos eran más pacíficas, sin embargo algunos cristianos, también pobladores, eran más radicalizados, construyendo zanjas, saliendo a buscar piedras y armándose con ondas, etc. Otro grupo de cristianos ‘más radicales’ que, justamente en su mayoría, eran militantes de algún partido político, actuaban de forma más directa que solo salir a las calles de la población. En una especie de estrategia “militar”, crearon sistemas, junto con

---

<sup>106</sup> MORASSO, Andrés, Una praxis cristiana y popular en la población la Victoria de Santiago de Chile (1983-1988). *Revista Cultura y Religión*. 4(2): 20-38, octubre 2010.

otros pobladores no cristianos, que lograron frenar a fuerzas de carabineros donde inclusive se hicieron partícipes sacerdotes católicos.”<sup>107</sup>

Como discurso oficial para la gente de la Vicaría de la Solidaridad y parte de la comunidad católica, en dictadura los sacerdotes no participaban en política, sino que su acción se centraba en una misión para con la sociedad ante la situación de represión y violación sistemática de los Derechos Humanos. Los sacerdotes se hacían partícipes de las protestas, pero no de “forma combativa”, ellos por ejemplo salían a las protestas a detener a las fuerzas de carabineros o militares, o a intermediar por los jóvenes y las mujeres.<sup>108</sup>

### **2.2.3. GRUPOS SUBVERSIVOS**

Posterior al primer tercio de la dictadura militar, desde aproximadamente 1979, la resistencia popular comenzaría a vivir un proceso que paulatinamente pasó de ser un movimiento de carácter defensivo a uno de carácter ofensivo y a desarrollar una incipiente conciencia bélica “en el escenario posterior a 1973, los ataques VPP tendieron a perder sus rasgos primitivos de emocionalidad individual o grupal descontrolada y de unilateralidad ideologista. La planificación, la acción concertada o comunitarizada y una más bien burda conciencia de guerra aparecieron, en cambio, como caracteres distintivos de esos ataques.”<sup>109</sup> Esto se evidenció ya que el potencial y técnicas paramilitares desarrolladas por el movimiento popular después del año 1979 fueron superiores a cualquiera desarrollado en la historia antigua al golpe militar del 73, lo cual es un hecho significativo ya que fue imposible no considerar por la clase política civil ni militar.

La actitud ofensiva de los grupos subversivos durante la década de los ochenta cuenta con un antecedente que les permitió aprender a desarrollar

---

<sup>107</sup> *Ibíd.*

<sup>108</sup> Revisar: GÓNGORA, Augusto, *op. Cit*

<sup>109</sup> SALAZAR, G. *Op. Cit.* 290p

distintas herramientas para la organización táctica, estratégica, de defensa y contraataques eficientes contra el estado militar, el cual, por su parte, se encontraba dispuesto al exterminio de los grupos extremistas. Este antecedente fue la desarticulación del último núcleo de la dirigencia histórica del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), el 15 de Octubre de 1975 en el llamado “Combate de Malloco”, esta experiencia indujo a un adaptamiento de las formas de resistencia, las que se comenzaron a evidenciar en la década de los ochenta. Estos readecuamientos en los grupos subversivos alcanzaron la cima en el año 86 con el atentado del FPMR (Frente Patriótico Manuel Rodríguez) al dictador Pinochet.

Los ataques durante los ochenta, plantea Salazar, evidencian un crecimiento en lo político y en el imaginario simbólico por parte del movimiento popular, quienes desplegaron una escalada terrorista, ya sea poniendo bombas, destruyendo torres de alta tensión, robando bancos, realizando ataques a buses del transporte público o policial, a las comisarías, y estéticamente expresando su presencia con banderas y panfletos durante sus ataques, repartiendo lo robado al interior de las poblaciones, demostrando en definitiva la audacia y crecimiento político y militar en relación con los referentes del año 75 en Malloco.<sup>110</sup>

Pese a la persecución, represión y desarticulación parcial de los grupos subversivos extremistas, el movimiento en este periodo no decayó, sino por el contrario se potenció aún más, prueba de ellos es el atentado del 6 de septiembre de 1986 en el Cajón del Maipo a Pinochet. “El régimen militar había logrado aun costo político creciente (...) desarticular y aplastar a innumerables células del movimiento VPP. Entre 1973 y 1986, el esfuerzo represivo realizado por el régimen militar fue, tal vez, mayor que su esfuerzo político por crear una institucionalidad estable. Y ello para descubrir que, tras trece años de lucha anti-subversiva, el movimiento VPP (*violencia política popular*) no solo continuaba

---

<sup>110</sup> SALAZAR, G. Op. Cit. 292-293p

allí, sino que perpetraba acciones que excedían todo lo conocido en Chile en materia de lucha contra el Estado.”<sup>111</sup>

Otros hechos se repitieron luego del atentado, y que evidenciaban el desarrollo político del movimiento popular, especialmente en la relación de los grupos subversivos con sus aliados en las poblaciones populares, a pesar de que cada uno de ellos mostraban dos polos extremos del movimiento, extremos que siempre se relacionaron solidariamente ya que respondían a un origen común. “La decisión de las pobladoras no se limitó a dar asilo, hospitalidad y seguridad a los militantes perseguidos. Pues también dieron apoyo, desde sus grupos de salud o sus ubicuas ollas comunes, a los jóvenes que combatían en las trincheras poblacionales.”<sup>112</sup>, así como también “no dudaron en acoger a los perseguidos y darles refugio, pese a los riesgos que significaba ayudar o ser de algún modo cómplice de los ‘violentistas’ que combatían la dictadura.”<sup>113</sup>

Finalmente, si bien el desarrollo de conductas bélicas va a tener su expresión máxima en los grupos subversivos como el Lautaro y el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, entre otros, para 1985, los jóvenes opositores al régimen al interior de las poblaciones tenían plena conciencia y desarrollo del componente bélico que llegó a tener un carácter armado importante, “la construcción de zanjas y trincheras tras la línea de barricadas, así como la organización de redes comunitarias de apertrechamiento logístico, revelaron un elemental pero emergente protagonismo bélico, el ataque dentro de la confusión producida, a supermercados, tiendas y otros negocios, puso de manifiesto tanto el nivel de las insatisfacciones básicas de las masa poblacional como su predisposición a desconocer de hecho alguno de los principios arquitecturales de la sociedad dominante (como el derecho de propiedad)”<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> *Ibíd.* 294p

<sup>112</sup> SALAZAR, G. PINTO, J. *Hombría y feminidad*. Op. Cit. 269p

<sup>113</sup> *Ibíd.* 268p

<sup>114</sup> SALAZAR, G. Op. Cit. 302p

### **2.3. HACIA UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO**

En el desarrollo de nuestro trabajo es de vital importancia detenerse y observar en perspectiva el movimiento de los sectores populares, y específicamente el de los pobladores, particularmente porque a lo largo de la historia este movimiento ha tendido a asociarse al género femenino, así como también a los jóvenes. Estos últimos fueron principales protagonistas del apartado recientemente expuesto (grupos subversivos), específicamente en torno a la ofensiva bélica contra el Estado opresor. Sin embargo al interior de las poblaciones fueron las mujeres las que sostenían el movimiento popular a partir de su sentido del cuidado y cobijo, sentido sobre el cual se tejieron sus organizaciones comunitarias, desde las cuales aparecía su espíritu de rebelión. Esta característica podemos observarla a lo largo la historia de Chile entorno a los primeros antecedentes del poblamiento urbano, historia en la cual la mujer tuvo un rol principal.

La historia de las mujeres respecto del concepto de poblador comienza en la primera mitad del siglo XIX con la feminización de los rancheríos producto de las crisis de campesinado, las guerras internas, etc. Lo cual implicó que hubiera “mujeres abandonadas” a las que se les cedían terrenos para que estas lo habitaran, estos espacios terminaron por convertirse en quintas de recreo, viñas, ranchos y covachas. En estos espacios construidos por las mujeres floreció el espíritu y la cultura Chinganera, quienes por ello fueron acusadas desde un punto de vista moral, sumando así un problema para la elite dirigente lo cual provocó que se extinguieran las sesiones de terrenos por caridad. En una segunda etapa la mujer habita al interior de lo rancheríos industrializados, esta vez ya no como dueña de un terreno sino como arrendataria, transformándose así en artesana y desarrollando oficios como el de lavandera, tejedoras, etc. Cuando se intentó modernizar la ciudad y eliminar el barbarismo urbano es cuando nacen los conventillos, misma figura pero con otra apariencia: de arrendamiento de sitios a arriendo de piezas. El contexto de esta etapa a partir de 1900, está marcada por acontecimientos nacionales e internacionales, como



la Primera guerra Mundial por ejemplo que generaron crisis al interior de las familias y esta se anudó en torno a la dueña de casa o a la mujer de conventillo, la que tomo una actitud frente y contra las autoridades que solo protegían al mercado. Con esto “la crisis tendía a transformar la mujer de conventillo en algo más que una mujer ‘bochinchera y chismosa’ (...) pues le daba ‘intereses ciudadanos’ que la contraponen contra toda la clase patronal (incluyendo al Arzobispado de Santiago, que era dueño de 104 de los conventillos capitalinos) y todo el Estado Parlamentarista.”<sup>115</sup> Con esto comienza a tomar mayor relevancia la perspectiva de género, considerando además que la mujer desarrolló organizaciones de derecho civil que se caracterizaron por radicalizar siempre los conflictos, es aquí, como plantea Gabriel Salazar, cuando el concepto de poblador o arrendatario en ese contexto se feminizó y se diferenció del de clase obrera por ejemplo que tendió a masculinizarse, y que privilegió otras temáticas de lucha que no incluían la habitación y el hogar.<sup>116</sup>

Debe comprenderse que el paso de la “mujer abandonada” a la “mujer de conventillo” constituye un proceso que de alguna manera fue formando un sujeto social con una perspectiva crítica de la construcción del Estado y ha ido desarrollando estrategias y tácticas para enfrentarse a él, cada vez más enriquecidas, todas ellas en torno a las temáticas antes mencionadas, las que permitieron en un momento terminar con el sistema de arriendos y el acceso a los sitios y la casa propia, sin embargo el proceso para llegar a eso terminó siendo un negocio más.

Es así como con la llegada de los trabajadores cesantes del salitre y la emigración campo-ciudad nace una nueva forma de solución práctica que consistió en la toma de sitios, la cual obligó al Estado a transformarse en comprador-vendedor, es este el origen de las “poblaciones callampas” las que fueron habitadas por familias proletarias, con un jefe de hogar con trabajo y una mujer con su rol completamente definido como “dueña de casa” pero con un

---

<sup>115</sup> SALAZAR, G. PINTO, J. Hombría y feminidad. Op. Cit. 245p

<sup>116</sup> *Ibíd.* 246p

perfil distante del perfil patriarcal y eclesiástico estereotipado de la mujer pasiva sino “...miles de otras ‘callamperas’ fueron dueñas de casa en el sentido de criar hijos y administrar los recursos limitados que obtenía el proveedor masculino (aunque fuera conviviente). Pero también lo fueron en cuanto estaban aprendiendo a vivir en rancheríos donde no había agua suficiente, ni alcantarillado, ni ‘buen piso’, sino, la ‘organización solidaria’ de todos, el ‘espíritu de sacrificio’ de cada cual y de una ‘esperanza colectiva’ depositada en el Estado (‘la casa que nos darán’)”<sup>117</sup> esto significaba que desde ese lugar se comenzaba a configurar un discurso y una política social donde la mujer comprometió a los suyos, a ella misma y al Estado, lo cual se vio reflejado en relación a las políticas de vivienda hasta el periodo de 1973. “El poblador –en rigor, las pobladoras- no obtuvieron lo que pedían de modo inmediato, como había sido antes de ‘óbolo de caridad’. Pues aquí, entre el pedir y el recibir se desarrolló un espacio colectivo en el cual hubo que organizar un cierto tipo de poder popular y local. Pues la ‘Toma’ implicaba la colonización de un territorio libre que había que gobernar por si mismo mientras llegaba la respuesta material (y legal) del Estado (...) Era, como se dijo, un ejercicio de soberanía que, si violaba la ‘letra’ del derecho de propiedad y forzaba la respuesta de la autoridad constituida, configuraba en sí mismo un hecho de justicia social y una propuesta eficiente de política pública”<sup>118</sup>

En el año 1957 con la toma de terrenos de “la feria “ y que dio origen a la población “La Victoria” se llega a un punto en que la sociedad y la autoridad comenzaban a dimensionar y a temer una catástrofe social.

En este sentido, en la mayoría de los casos fueron las mujeres el soporte de las organizaciones que decidían tomarse los terrenos y a los cuales literalmente arrastraban a sus maridos; eran las mujeres con tres palos y una bandera, más sus hijos y sus pilchas, las primeras en tomarse los terrenos. Y como consta en la fundamentación del proyecto teatral que motiva este trabajo,

---

<sup>117</sup> Ibíd. 250p

<sup>118</sup> Ibíd. 251-252p

son particularmente importantes las prácticas de subsistencia y organización que ella, la mujer pobladora, en tanto actor social generó de manera cotidiana en las dinámicas de la población, en las organizaciones comunitarias y solidarias. Son estas prácticas que emergen con fuerza y claridad en la década de los ochenta en el contexto de nuevas formas de organización así como la visibilización de nuevos actores sociales y políticos, como son el joven y la mujer pobladora, en paralelo al líder, el cuadro político clásico y el trabajador organizado.

Las Mujeres Pobladoras lograron construir una cultura social que se acumuló a lo largo de ochenta años de lucha y que durante el periodo de la dictadura militar alcanzó su apogeo, por tratarse de un momento histórico en que surge aún con más fuerza la necesidad y la idea de supervivencia y resistencia. “En efecto: las pobladoras de los años `80 no se organizaron sólo para tomarse un sitio y levantar un campamento a la espera del decreto estatal; o para “asociarse” con el Estado Populista según los términos que proponía éste. Pues ellas se organizaron entre sí (y con otros pobladores) para producir (formando amasanderías, lavanderías, talleres de tejido, etc.), subsistir (olla comunes, huertos familiares, comprando juntos), auto educarse (colectivos de mujeres, grupos culturales) y, además, resistir (militancia, grupos de salud). Todo ellos no solo al margen del Estado, sino también contra el Estado. Teniendo que soportar, además, durante 17 años, la represión constante y sangrienta del aparato militar, lo cual significó la muerte de centenares de sus jóvenes hijos e hijas.”<sup>119</sup>

La identidad de la mujer pobladora es parte esencial de su cultura social. Esta identidad, a su vez, es lo que algunos autores han denominado Vida Histórica Privada. Esta historia contiene un sin fin de experiencias personales que para ciertos sectores han permanecido ocultas, veladas; sin embargo, viven y han construido constantemente la identidad de las poblaciones a partir de valores creativos, solidarios y colectivos.

---

<sup>119</sup> Ibíd.261p

En conclusión este segundo capítulo nos permite exponer un marco de sentido y contexto sobre el cual se planteó la construcción de la Obra de teatro “Trago Amargo con Malicia”, también observar el desarrollo histórico de ciertos sujetos sociales, en esta caso las pobladoras, y aproximarnos a ciertas temáticas relevantes de ser planteadas y tratadas particularmente desde la experiencia metodológica, lo que se verá en el próximo capítulo. Por último, proyectadas desde una puesta en escena contemporánea que articula, con la experiencia del presente, temáticas dejadas en el olvido y que fueron pilares de un pasado cercano.

### **3. ALCANCES DEL PROYECTO “TRAGO AMARGO CON MALICIA”**

#### **3.1. PROYECTO DE CREACIÓN TEATRAL “TRAGO AMARGO CON MALICIA”**

El presente capítulo tiene por objeto exponer esencialmente la dimensión metodológica del proceso creativo de la obra de teatro popular “Trago Amargo con Malicia” de La Agrupación Teatro Errante. Así bajo la descripción, los objetivos y la fundamentación, la Propuesta de Dirección, y la Metodológica de Investigación-Creación aplicada en el proyecto, se busca dar a conocer lo que en definitiva constituyó la columna vertebral de la propuesta y el desarrollo de la creación artística.

El impulso que nos lleva a exponer tal dimensión del proyecto es el deseo de precisar un enfoque de trabajo desde ‘lo popular’, el cual generó la necesidad de sistematizar una metodología de trabajo particular de investigación-creación, adecuada a este enfoque, y también relacionada al sentido de búsqueda de una identidad artística; por ello concordamos ampliamente con lo señalado por María Angélica Illanes a propósito de cierta fundamentación respecto de su libro “Chile Des- centrado: formación socio- cultural republicana y transición capitalista 1810-1910”, al exponer concretamente que: “Existe un deseo de aproximarse al conocimiento histórico incorporando la percepción, ese acto propio del entendimiento que se constituye en un intento entre el puro pensar y el puro sentir. Hay aquí el deseo de expresar un pensamiento, que arranca de una documentación tomada como real- histórico, explicitando algunas de las múltiples imágenes que esa misma documentación provoca. A través de este proceso de interacción factual-simbólica entre el sujeto histórico pasado y este sujeto que se abre a escucharlo, sentirlo y re- escribirlo se puede, quizás, tener la experiencia de una forma de conocimiento que no se contenta solo con la

transmisión de datos o problemas arrancados a partir de un acto de objetivación histórico- analítico. Un conocimiento que percibe lo histórico como dimensión a la vez objetiva y simbólica, integrando la fuerza de su realidad o de su capacidad de constituirse en objeto determinado históricamente, junto a su potencialidad de recreación imaginativa. Un conocimiento que integra participativamente al sujeto cognoscente, lo constituya en mediador activo entre pasado y presente, permitiéndole manifestar su propia experiencia sufrida en tal mediación a través de expresiones tanto racional- cognitivas como intuitivo simbólicas, que permitan a la historia de huesos y esqueletos transformarse en carne y vital intimidad.”<sup>120</sup>

Previamente, y como parte de la comprensión más cabal del trabajo, expondremos aquellos aspectos estimados básicos dentro de la elaboración de un proyecto previo a su ejecución. A considerar: descripción, fundamentación, la que dará cuenta particularmente de la importancia temática del proyecto, y los objetivos que este persiguió.

## **3.2. ASPECTOS BÁSICOS DEL PROYECTO**

### **3.2.1. DESCRIPCION**

El Proyecto Trago Amargo con Malicia consiste en la creación y producción de una obra de teatro por parte de la Agrupación Teatro Errante, que incorpora para la creación del texto y la puesta en escena una investigación de carácter cualitativo con un grupo mujeres de la población “La Victoria”. Investigación que gira en torno a la organización comunitaria y la fiesta popular que aquellas mujeres desarrollaron en el contexto de dictadura militar de Pinochet, durante la segunda mitad de la década de los ochenta.

---

<sup>120</sup> ILLANES, María A. Op. Cit. 97p

### 3.2.2. FUNDAMENTACIÓN

Los pobladores, en Chile, constituyen el estrato más numeroso de la sociedad, por tanto en ellos podemos encontrar una fuente de identidad fundamental y fundacional, sin embargo, aún podemos observar la situación de exclusión social y cultural en la que se encuentran, lo que los deja en un lugar problemático para generar prácticas sociales y culturales de integración y participación ciudadana que valide y legitime la experiencia histórica que ha acumulado como actor social y de ese modo contribuya al desarrollo de nuestro país como sujeto.

El proyecto “Trago Amargo con Malicia” surge a partir de la necesidad de reflexionar acerca de la identidad del ser poblador y principalmente de uno de los sujetos significativos que participa y ha recreado esa identidad: la Mujer Pobladora. Son particularmente importantes las prácticas de subsistencia y organización que ella en tanto actor social generó de manera cotidiana en las dinámicas de la población, en las organizaciones comunitarias y solidarias. Son estas prácticas que emergen con fuerza y claridad en la década de los 80 en el contexto de nuevas formas de organización así como la visibilización de nuevos actores sociales y políticos, como son el joven y la mujer pobladora, en paralelo al líder, el cuadro político clásico y el trabajador organizado. Las Mujeres Pobladoras lograron construir una cultura social que se acumuló a lo largo de ochenta años de lucha y que durante el periodo de la dictadura militar alcanzó su apogeo, por tratarse de un momento histórico en que surge aún con más fuerza la necesidad y la idea de supervivencia y resistencia. Con el fin de la dictadura, comienza a ponerse en jaque esta cultura social, hasta aparecer aparentemente diluida en el panorama del Chile actual “Después de 1990, los pobladores ingresaron a la fase democrática no como un actor nacional reconocido, sino como una masa social dispersa con una gran experiencia histórica dentro de sí, pero políticamente marginados, desarmados y desorientados”.<sup>121</sup> En este sentido, aquellas experiencias personales que pasaron a ser parte de la

---

<sup>121</sup> SALAZAR, G. PINTO, J. Hombría y Femenidad. Op. Cit. 263p

identidad de grupos sociales y sus prácticas contienen prácticas ciudadanas y valores creativos (solidarios y colectivos) que pueden ser muy importantes al leerlos retrospectiva y prospectivamente en nuestro tiempo caracterizado, en parte, por la falta de prácticas cívicas y equidad, por el respeto aún débil de los derechos humanos y las organizaciones civiles y por el exceso de proyectos individualistas, el consumo, la falta de memoria histórica efectiva y el creciente malestar<sup>122</sup>. Instalar esta reflexión en un espacio público, masivo y de forma gratuita para la comunidad nos permite, a partir solo de la voluntad de participar, compartir con ellos esta historicidad velada y fundadora de la tradición cívica o capital social que las mujeres pobladoras cultivaron, desarrollaron y exigieron, y que son los componentes esenciales del ejercicio ciudadano, de la soberanía y la democracia.

Por último este proyecto permitió a la Agrupación Teatro Errante desarrollar, a partir de su segundo trabajo, la búsqueda de una identidad particular en su quehacer teatral, que se orienta hacia la configuración de un lenguaje escénico que aborde temáticas populares que posibiliten un discurso estético-político.

### **3.2.3. OBJETIVOS**

Los Objetivos Específicos de esta propuesta fueron:

1. Crear un montaje teatral callejero que descubra un lenguaje singular para la realización de una propuesta escénica (considerando aspectos actorales, visuales y sonoros) a partir del concepto de fiesta popular y su realización concreta en espacios públicos.

2. Completar el esbozo dramático a través de una investigación que rescate diferentes dimensiones (político cultural, estética y subjetiva) de la

---

<sup>122</sup> Revisar: LARRAÍN, J. Identidad Chilena, Santiago, LOM, 2000



experiencia organizativa de mujeres pobladoras de Santiago durante los años '80, complementado la obra Trago Amargo con Malicia.

3. Difundir y generar espacios de reflexión al interior de la comunidad en torno a la historicidad velada de la mujer pobladora a partir del montaje teatral presentado en lugares públicos y de forma gratuita.

4. Fortalecer y potenciar el trabajo de la Agrupación Teatro Errante mediante la experiencia de investigación, creación y producción de su segundo proyecto teatral.

### **3.3. PROPUESTA DE DIRECCIÓN**

La propuesta de dirección generada durante la elaboración del proyecto se planteó como una exploración sobre ciertos preceptos que nos permitieran construir una puesta en escena que narre la experiencia organizativa de las mujeres pobladoras a partir de la experiencia de la fiesta popular. Si bien la información sobre estas prácticas se encuentra sistematizada en algunos recovecos históricos, estos alcanzan a traspasar solo el espacio formal de las prácticas y no sus particularidades, ya que estas son constituyentes de una tradición que esencialmente se transmite a partir de la experiencia vivida. Por ello la vida histórica privada de la mujer pobladora, a nuestro parecer, se construye por medio de historias locales, es decir, "historias cuya principal fuente de conocimientos proviene de la propia memoria histórica, que los sujetos comunican, crean y recrean sobre sus propias vidas, tanto individuales como colectivas".<sup>123</sup>

De manera general la propuesta fue trabajar sobre estas experiencias tomando como fuente de conocimiento a los sujetos que las construyeron, es

---

<sup>123</sup> GARCES, M. Op. Cit. 23p

decir, las pobladoras, realizando par ello una investigación que nos permitiera, utilizando una metodología específica aplicada a un grupo de mujeres pobladoras, crear y recrear nuevamente esos espacios, de modo de recopilar referentes que nos lleven a construir el texto definitivo complementando el esbozo dramático previamente creado, y la realización de una puesta en escena contemporánea con mayores particularidades respecto de los sujetos que convocan el sentido de esta obra.

Si bien la investigación propuesta y realizada permitió una profundización de las temáticas escogidas para la obra; la definición de ellas y el marco conceptual que las contiene son una decisión abordada en la presente propuesta de dirección, así como su desarrollo específico en la obra a partir de ejemplos en torno a los distintos aspectos presentes en un montaje teatral.

De manera específica diremos que el grupo de trabajo, actores, músicos y director del proyecto, comenzó los ensayos y el trabajo en torno a referentes teóricos, visuales y sonoros recopilados de manera previa, de modo de ir dando un marco intersubjetivo a la propuesta elaborada en base a ciertos principios y temáticas (contexto histórico, los sujetos, lo estético, lo simbólico, etc.)

### **3.3.1. LA FIESTA POPULAR Y LA MUJER POBLADORA**

La elección de estos dos ejes sobre los que se trabajaría están relacionados primero a una noción histórica, como lo vimos en el capítulo anterior, segundo a la relación de la mujer pobladora con la organización comunitaria y tercero a su rol sociohistórico en el florecimiento de la cultura chingana. Considerando el inexorable vínculo entre todos ellos al establecer que la mujer se organizó para celebrar y con ello sobrevivir.

La fiesta popular se entiende como las particularidades que le ha entregado el sujeto popular a los espacios de reunión, regocijo y celebración.

Para este sujeto la fiesta constituyó un espacio de participación ciudadana creado por él mismo y donde realmente afloró su intimidad bajo el acicate del alcohol, la música, el baile, la comida y la muerte, es decir, que para el sujeto popular la fiesta era el reflejo de la vida misma. En estos espacios él construyó parte de su identidad. De manera particular la mujer pobladora tiene una estrecha relación con la fiesta popular, es ella quien con un impulso de sobrevivencia construyó espacios de celebración e incorporó elementos a la fiesta que han trascendido en el tiempo y que han otorgado las mayores particularidades de la fiesta popular Chilena. Estos elementos aparecen producto del comercio peonal femenino siglo XIX. “Dondequiera que le fue posible, instalaron sus ventas, cocinerías y fritanguerías. Se las denominó “vivanderas. Vendían pan, empanadas, frituras de todo tipo, cazuelas, frutas, verduras, helados, pasteles y bebidas alcohólicas...Aunque iban allí a comerciar no trepidaron en enriquecer esa actividad promoviendo la música y el baile.”<sup>124</sup> Trabajo que desarrollaron al interior de su residencia en rancheríos y cuartos, como también itinerando por espacios públicos en tiempos de celebración. Estos espacios también dicen relación con la organización femenina, ya que estos se transformaron en ramadas enfiestadas administradas por grupos de mujeres `Grupos báquicos´ convirtiéndose en los principales espacios de celebración en días de fiesta “un cinturón de quintas apareció en torno a las ciudades, y en él, floreció el espíritu y la cultura “chinganescas”, donde las mujeres reinaron sin oposición”<sup>125</sup>

Si bien estos son aspectos que se desarrollan a lo largo de la historia, y no son solo patrimonio de la década de los ochenta, ambos en un contexto particular como lo fue la dictadura militar entre 1973-1989 fueron capaces de desarrollar una tensión interesante y un contrapunto que en definitiva permitió dar la partida o una base dramática inicial a la obra, cuyo nombre es una evidencia: “Trago Amargo con Malicia”.

---

<sup>124</sup> SALAZAR, G. PINTO, J. Hombría y Femenidad. Op. Cit. 243p

<sup>125</sup> *Ibíd.*

Algunos aspectos, respecto de las temáticas fiesta y organización, predeterminados en el trabajo están contenidos en la dramaturgia misma, ya que ella presenta en su argumento una fiesta en la que participan mujeres; la obra narra las distintas noches que año tras año un grupo de pobladoras se reúne para celebrar la “Fiesta de Las Carmenes”, instancia que permite compartir y vivir distintas situaciones tanto de conflicto social a propósito de la dictadura, como historias personales de esfuerzo y solidaridad. La historia está construida por medio de cuadros, cada uno de ellos representa un momento de la noche al mismo tiempo que un año transcurrido: 1985, 1986, 1987 y 1988 respectivamente.

Al respecto se determinó trabajar en función de los principios de la fiesta descritos en el primer capítulo de esta memoria, estos son la temporalidad y el estado excepcional. A continuación ahondaremos en estos principios a partir de su desarrollo específico en la obra y su vínculo con la música de la obra, como otro aspecto también considerado relevante en la propuesta.

### **3.3.2. PRINCIPIO DE LA FIESTA: TEMPORALIDAD**

La estructura de nuestro esbozo dramático se basa en cuadros temáticos, en conjunto, ellos nos muestran el desarrollo temporal de una fiesta, sin embargo, cada cuadro corresponde a una fiesta en años diferentes, corresponde a la misma celebración pero con particularidades especiales. Así tenemos un primer cuadro que corresponde a la celebración de “Las Carmenes”, celebración tradicional de origen católico pero con desarrollo en lo profano-popular, vinculada al género femenino (por cuanto se celebra a una mujer La Virgen del Carmen), con rasgos estéticos acentuados en el norte del país en el desarrollo del carnaval, pero que es de celebración popular a lo largo de nuestro país, instalada en el inconsciente colectivo, y que recoge sentidos y formas particulares. Esta fiesta en el primer cuadro es coincidente con un toque de queda, habituales en tiempos de dictadura militar, y que son una temporalidad obligada para este grupo de mujeres que transforman aquella temporalidad

impuesta en espacio de celebración, situación conocida también como las fiestas de toque a toque. En este sentido el tiempo, o aquel espacio temporal definido en el primer cuadro de la obra se relaciona con la tensión dramática entre la fiesta obligada de estas mujeres y la ausencia de sus hombres en ella producto del toque de queda. Así, en los siguientes cuadros la celebración de las Carmenes año a año estará cruzada por la conmemoración ritual de la ausencia de sus hombres por diferentes motivos o la no presencia de alguna de ellas, porque el tiempo ha pasado y ellas en el tiempo han vivido situaciones respecto de su contexto. También cada cuadro muestra una dimensión de la mujer pobladora vinculada a su contexto histórico temporal, como son el rol de madre, el de mujer y el de pobladora en el particular contexto de dictadura.

### **3.3.3. PRINCIPIO DE LA FIESTA: ESTADO EXCEPCIONAL**

El principio de estado excepcional que forma parte del concepto de fiesta popular estuvo predeterminado en el proyecto por una parte, a partir de referentes que dieran cuenta de tal principio y que se vincularan a las temáticas de la obra. Como ejemplo de ello se encuentra la propuesta de diseño integral, la cual es una síntesis de referentes ligados a las estéticas de arte y celebración populares del ámbito callejero, a la precariedad en la construcción del espacio de la vivienda, del trabajo y del vestuario. Es así como el colorido del mural se transforma en el colorido de nuestro lugar festivo dando aquel tinte excepcional al espacio; ocurre lo mismo con la utilización de los decorados callejeros ocupados en tiempos de carnaval dentro de la población. Estas manifestaciones callejeras son llevadas al interior de una vivienda popular para generar aquel estado excepcional de la fiesta, pero también con la intención de presentar la idea de que en tiempos de la dictadura estos lenguajes de expresión se suspendieron debido a la represión social y cultural que vivía el país, y que a excepción de ciertos hitos particulares como algunas actividades sociales populares, aparecía aquel lenguaje subyugado tomando por tal condición la condición de símbolos de resistencia festiva. Por otra parte la precariedad del

espacio cotidiano es un collage de diversas materialidades a partir del cual se construye una vivienda básica; así tanto el cartón, como la madera, el metal, el plástico y trozos de zinc unidos como un rompe cabezas, construyen el espacio privado, el hogar de la población.

Otro aspecto que da cuenta fehaciente de aquella condición excepcional presente en una fiesta es el estado etílico o el consumo de alcohol que se produce en aquel espacio tiempo. En la obra se busca que tal situación vaya evolucionando cuadro tras cuadro, exponiendo así a este grupo de mujeres pobladoras a desarrollar comportamientos individuales y colectivos diferentes a los del diario vivir. Considerando además que tales comportamientos también se complementan y diversifican con la presencia de otros estímulos presentes en aquel espacio ritual particular, como son la música, el baile y la comida.

Por su parte la música presente en el montaje se construyó a partir de referentes de la música popular festiva en general y en particular de aquella de los años ochenta. En este sentido encontramos como principales referentes musicales festivos: la cumbia, el bolero, las rancheras, la balada romántica y las cuecas. Estos estilos de música tienen la particularidad que siempre instalan un espacio festivo y a la vez su contenido es entristecido. Todo ello busca hacer empatizar al espectador con la puesta en escena a partir de la sensación subjetiva de estar participando de modo excepcional y temporalmente definido de una fiesta desarrollada en una puesta en escena, al tiempo que también se distancia de esta al sentir que solo es parte de ella desde el espacio de la expectación. La música también busca generar una doble vinculación que nos permita poder codificar las tensiones propuestas para la escena, vale decir: la música es el punto opuesto de este drama, generando la tensión general del montaje al presentar una constante tragedia que carga un saco de fiesta.

Todo lo mencionado hasta ahora corresponde los elementos preconcebidos para esta obra no otorgados por la investigación. A continuación se expondrá la metodología de investigación, los principales y particulares

elementos estructurales que de esta se desprendieron; los cuales nos permitieron desarrollar motivos también fundamentales de la puesta en escena, así como la profundización de la dramaturgia la obra en relación al argumento, a las relaciones de los personajes, a su estructura y al sentido de ella. Esta investigación también nos permitió particularizar la propuesta estética del montaje, en tanto aparecen ciertos elementos del imaginario social-simbólico particular de la fiesta popular desarrollada por este grupo de mujeres.

### **3.4. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN-CREACION**

El proyecto teatral “Trago Amargo con Malicia” se constituye como un trabajo creativo que considera como uno de sus ejes de trabajo primordial la realización de una investigación social la cual unida a los preceptos definidos en la propuesta de dirección completan la mirada para la creación desde el punto de vista de la dirección del montaje.

A modo de acercamiento a la metodología diseñada por el asesor metodológico del proyecto, el psicólogo, master y docente de la Universidad de Chile Pablo Cabrera, se vuelve necesario explicitar dos soportes conceptuales sobre los que se sostuvo y desarrolló la investigación, estos son los conceptos de: historia local y relato oral o palabra viva.

#### **3.4.1. HISTORIA LOCAL**

Existe una corriente de auto- investigación popular denominada “historias locales”, que constituyen iniciativas de grupos sociales de base orientadas a la recuperación de la memoria histórica como fuente principal de construcción de identidad.<sup>126</sup> Estas iniciativas de trabajo tienen como principal fuente de conocimiento la memoria histórica de los sujetos que la comunican, crean y

---

<sup>126</sup> GARCES, M. Op. Cit. 22p

recrean desde una óptica subjetiva y colectiva, constituyéndose en relatos significativos que representan interés tanto para los emisores del relato como para quien los registran. Por otra parte aquel ejercicio de memoria también busca influir sobre el presente de los sujetos al generar el efecto de poder de reconocerse en una historia de, por ejemplo: los pobladores, en tanto grupo social específico en la sociedad, que comparte determinadas condiciones de existencia social que requieren ser transformadas.

Desde una mirada formal y tradicional propia del rigor científico, podría aparecer la historia local como una rama menor o cuestionada de la historia, pero lo que no se puede negar es que constituye un saber real, que proviene de la experiencia y la práctica historicista. En tal medida toda historia local constituye un acto contra hegemónico, si comprendemos como expresa la siguiente cita que: “si dicha escritura única no permite recoger las memorias, las hablas, y los recuerdos de las gentes de las regiones subsumidas; un modo crítico, geopolítico y geocultural requiere asumir de otro modo la reconstrucción intercultural de la historia. En este esfuerzo se limita la escritura hegemónica y se generan nuevos espacios para las memorias orales y las practicas de reconocimiento de los modos de vida de las poblaciones autóctonas desplazadas de su protagonismo histórico”<sup>127</sup>

### **3.4.2. ORALIDAD O ‘PALABRA VIVA’**

De un modo escolar se ha vinculado generalmente la condición de oralidad con la fase de la prehistoria y la escritura con el advenimiento y desarrollo de la historia de las civilizaciones. Sin embargo, no podemos obviar que la tradición oral constituye la principal fuente histórica de muchos pueblos

---

<sup>127</sup> SALAS. Ricardo: “Para la interpretación intercultural de la historia republicana”. Revista Universum, Universidad de Talca, 2 (22) 238-251. 2007



sin escritura.<sup>128</sup> Pero para una cultura que funda el conocimiento en la escritura, en el alfabeto, en la literatura, tal tradición es desplazada, dentro de la lógica hegemoneizante, a un plano subalterno, popular y marginal. Por ello de modo reivindicativo concordamos con la expresión de que “el vehiculo fundamental de la cultura no es la escritura, sino la lengua. Ella de por sí, ha sido capaz de permitir la transmisión cultural durante siglos y milenios.”<sup>129</sup> La tradición oral forma parte de la tradición cultural incluso de aquellas culturas que tienen como principal fuente de conocimiento la literatura escrita, por tanto constituye un patrón verdaderamente universal.

Entendemos la oralidad como un vehiculo esencial de transmisión de los conocimientos que portan sujetos históricos que constituyen una comunidad, a la vez que aporta en la construcción de una identidad, también entendida en su territorialidad. Como plantea Walter Ong, el relato oral es móvil, es un medio de transmisión de conocimientos que en mayor o menor grado vehiculiza una carga subjetiva, se abre a la vía simbólica, a la vivencia profunda de lo hechos y su significación, es decir, está expresando una verdad, que no existe solo dentro de un contexto verbal, sino que se presenta como una situación existencial, totalizadora, que envuelve necesariamente al cuerpo.<sup>130</sup> Es un principio historicista en la medida que es dinámico, ya que traslada conocimientos desde el pasado, presente en la acción del relato y es devenir e la medida en que se enfrenta a otro, es proyecto, una totalidad dialéctica que no permite abstraerse de las condiciones en que se transmite<sup>131</sup>, ya que impregna el cuerpo social. Se contextualiza en el sujeto que emite y recibe, lo implica, en consecuencia es palabra viva. “Al mensaje verbal o lingüístico hay que añadirle, por una parte, un mensaje sonoro (que nos ofrece también un aspecto semántico y un aspecto estético propios, desde que la poesía es sonoridad), en cuyo contexto incluso el

---

<sup>128</sup> COLAMBRES, Adolfo en: Oralidad y literatura oral, <[www.lacult.org/.../oralidad\\_09\\_15-21-oralidad-y-literatura-oral.pdf](http://www.lacult.org/.../oralidad_09_15-21-oralidad-y-literatura-oral.pdf)>

<sup>129</sup> ONG, Walter, Oralidad y escritura. Tecnologías de la Palabra, FCE, México, 1980, pág. 17. citado por Colambres, Adolfo en: Oralidad y literatura oral, pág.17. [www.lacult.org/.../oralidad\\_09\\_15-21-oralidad-y-literatura-oral.pdf](http://www.lacult.org/.../oralidad_09_15-21-oralidad-y-literatura-oral.pdf)

<sup>130</sup> ONG, Walter. Op. Cit.

<sup>131</sup> COLAMBRES, Adolfo. Op. Cit.

silencio se vuelve significativo; y, por otra parte, una serie de semas (*rasgos*) vinculados a la gestualidad y la expresión corporal, al uso del espacio, etcétera. Lo más sugestivo del relato reside con frecuencia en este ritual, que favorece a la palabra al crearle el marco propicio.<sup>132</sup>

La oralidad se plantea como un fenómeno colectivo que une, y que necesita necesariamente de otro con el cual establecer un juego sutil de preguntas, respuestas, aportes, cuestionamientos y otros tipos de intervenciones que impiden pensar en el público como un receptor pasivo, para conferirle un carácter de co-creador, reúne a la gente y los somete a rituales, pues donde hay mito (palabra, relato, imaginario simbólico) hay también rito, donde la palabra se despliega poéticamente con la intención de formar un lenguaje común que envuelva a partir del sonido el cuerpo de los participantes, o como señala Irais Hernández: “el efecto psicoafectivo de la percepción auditiva de lo oral- en tanto que el sonido nos envuelve- es integrador, procede del interior y nos lleva al interior nuevamente, nos involucra nos funde y confunde en un mar de sensaciones sonoras.”<sup>133</sup> El lenguaje oral es una habilidad inherente al hombre, define su esencia misma, representa la armonía e interioridad de la conciencia, pero como nos señala Hernández necesita de tecnologías o lenguajes para darle vigor, ya que la escritura así como otros lenguajes escritos o no, están instalados dentro de un paradigma cultural hegemónico cuya percepción básica es la visual que distancia y en la que se fomenta el análisis, lo racional, sin embargo devienen de la oralidad.<sup>134</sup>

En relación a lo planteado anteriormente se desarrolló para el proyecto “Trago Amargo con Malicia” una investigación, diseñada por el asesor metodológico, que diera a la historia local, a partir del relato oral, una posibilidad expresiva capaz de ser utilizada en el lenguaje del teatro, el cual tiene las consistentes posibilidades de darle vigor y proyección a las historias que fueron,

---

<sup>132</sup> *Ibíd.*

<sup>133</sup> HERNANDEZ, Irais: *Narrativa oral en una comunidad en el Golfo de México*. 89p

<sup>134</sup> *Ibíd.* 91p.

están siendo y serán. Para comprender como se produjo el rescate de esta historia local y de que manera se entregó un marco propicio para la fluidez de un relato oral, expondremos punto por punto el diseño de la metodología de investigación utilizada, no antes presentar un acercamiento comprensivo a la idea de investigación cualitativa, categoría que corresponde al tipo de investigación realizada.

### **3.4.3. INVESTIGACION CUALITATIVA**

La experiencia de teatro que se planteó para nuestro proyecto está de acuerdo a una línea de teatro experimental, ya que considera para la creación teatral una investigación que tiene como enfoque las ciencias sociales desde un punto de vista cualitativo.

En este sentido la metodología de investigación social se define como el proceso reflexivo, de argumentación y de análisis que, utilizando “el método científico” (un procedimiento de investigación ordenado, repetible y autocorregible, que garantiza la obtención de resultados validos) permita obtener nuevos conocimientos en el campo de la realidad social o que permita estudiar una situación social para diagnosticar necesidades y problemas. Las metodologías pueden tener varias estrategias de aplicación, como ejemplo las de tipo cuantitativa que permiten conocer la dimensión numérica de los fenómenos reales, así por su parte el modo cualitativo es un tipo de estrategia que se sirve principalmente de los discursos, las percepciones, las vivencias y experiencias de los sujetos y tiene un carácter intersubjetivo. Nosotros nos centraremos, ya que así ha sido definido en el enfoque de la investigación realizada, en la estrategia cualitativa.

Esta estrategia es exclusiva del orden social, pretende la comprensión de un fenómeno, entender los procesos y los componentes estructurales-semánticos de la “realidad social” (no pretende cuantificarlo), su análisis se

centra en el sujeto individual y en el descubrimiento del significado, los motivos y las intenciones de su acción desde su propia perspectiva. Esta estrategia se encuentra en la realización de una estructura de observación del otro, es decir, la observación de un objeto codificado que por lo mismo debe ser traducido y luego interpretado, con bases y criterios de análisis que se abren a la apertura del enfoque de ese otro, de modo de comprender el lugar desde el cual este habla. Lo que desarrolla una investigación con estrategia cualitativa es una escucha investigadora del habla investigada, esta disposición permite que emerja una estructura, un ordenamiento del sentido articulado desde la perspectiva del investigado, es decir se trata de comprender a las personas dentro del marco de referencia de ellas mismas, y no desde las perspectivas, creencias o predisposiciones del investigador. “Metodológicamente el punto es como posibilitar una reproducción de la comunidad o colectivo de hablantes de una lengua común para su análisis y comprensión (...) así se representa, o conoce, a la comunidad como códigos que regulan la significación, que circula o se comparten en redes intersubjetivas (...). el individuo está estructuralmente articulado con otros, e internamente articulado como “totalidad”.”<sup>135</sup>

La estrategia cualitativa tiene un carácter holístico, empírico, interpretativo y empático ya que el investigador se implica, interactúa, se compromete al momento de escuchar y observar, por tanto constituye una experiencia de encuentro con el “otro” (investigador-investigado o grupo-individuo) el cual es considerado como una totalidad en la medida que implica sentido, razón y cuerpo. Alejandro Ortiz plantea al respecto que la meta de este tipo de investigación en teatro es “...explorar y determinar ya sean las causas y razones por las que ciertas formas teatrales poseen tal o cual posibilidad expresiva, así como también encontrar nuevos paradigmas en la expresión teatral sustentados en observaciones científicas...”<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> CANALES, Manuel. Metodologías de investigación social, introducción a los oficios. Santiago LOM ed. 2006. 19P.

<sup>136</sup> SOLORZANO, C. WEIZ, G. Métodos y técnicas de investigación teatral, Escenología, 1997. pág. 74.

La investigación desarrollada en este proyecto tiene por objeto reconstruir con un grupo de mujeres de la Población La Victoria, en tanto, sujetos claves de las experiencias de la fiesta y la organización, un relato que considera vivencias individuales y colectivas bajo un contexto de dictadura militar durante los años ochenta que pone en tensión dichas experiencias de encuentro. “Es importante resaltar el valor de estos testimonios y lo que se intentó destacar de ellos. Primero, considera aspectos de los dispositivos de investigación de las ciencias sociales, como también, algunos aspectos teóricos y técnicos del psicoanálisis. Segundo, no pretende ser una investigación social en cuanto tal, sino reconstruir testimonios y seguir sus sentidos históricos, sociales y subjetivos, con el fin de darles un valor fuera de la estructura de la obviedad del sentido común y de los discursos sociales que crean todo un imaginario abstracto, a-histórico, de los sujetos sociales entramados en esos procesos históricos en cuestión.”<sup>137</sup>

#### **3.4.4. ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACION-CREACION**

La metodología diseñada contó con siete etapas, cada una de las cuales considera momentos particulares y persigue objetivos específicos, así como nos entrega diversos aspectos analizables.

##### **3.4.4.1. PLANIFICACION**

En palabras del asesor metodológico “La planificación consideró armar cada taller tomando como elementos centrales, aquello que iba sucediendo en el taller mismo, y en la re-construcción del taller mismo.”<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> CABRERA. Pablo, Investigación en La Victoria: mujer, territorio, organización y fiesta (resultado de la investigación con mujeres de la población La Victoria para el montaje de la obra de teatro Trago Amargo con Malicia). Documento de trabajo inédito. 22 páginas.

<sup>138</sup> *Ibíd.* 7p

Esta etapa consistió en la planificación de cada una de las ocho sesiones, particularmente definir la herramienta metodológica, el espacio físico particular y blindado donde se reuniría el grupo y se desarrollaría la discusión, y las pautas temáticas y de observación con las que se trabajaría junto al grupo de mujeres de la Población La Victoria. En esta etapa participaron las coordinadoras, dos actrices-investigadoras (Úrsula Hellberg y Marcela Otárola) y el asesor metodológico (Pablo Cabrera). Con excepción de la planificación de la primera sesión, en la que participó la totalidad de los integrantes de la Agrupación Teatro Errante, debido a que correspondía a la sesión de presentación de todas las dimensiones del proyecto al grupo de pobladoras.

Respecto de la participación de solo dos actrices-investigadores en la planificación y desarrollo de las sesiones de investigación, es una condición que está determinada por el diseño de la investigación y de la herramienta o dispositivo específico de trabajo escogido.

#### **3.4.4.2. GRUPO DE DISCUSION**

Una estrategia cualitativa tiene diversas herramientas que facilitan la investigación. Entre estas están las entrevistas en profundidad, los grupos de discusión, documentación, etc. Esta investigación se diseñó bajo la herramienta del “grupo de discusión”. Los grupos de discusión son un dispositivo de recopilación de información que estructura una conversación entre personas en condiciones parcialmente controladas y tienen el objetivo de estudiar la producción del discurso del grupo que participa considerando el contenido de lo producido, las relaciones que conducen a ese discurso, las acciones que posibilitaron esas acciones y los discursos. O como lo plantea Manuel Canales: “son dispositivos de reproducción del discurso o del sentido, a partir de la conexión entre habla y lengua, o como discursos-ideologías, sujeto-comunidades, sostienen una dinámica de traspaso de la dirección del habla en la

cual el investigador calla para posibilitar la constitución de un grupo a través del despliegue de su texto común”<sup>139</sup>

El moderador-investigador o facilitador-coordinador, en un grupo de discusión, como lo señalan Rolando Pérez-Sánchez y David Víquez-Calderón: “tiene por objetivo promover opiniones, evaluaciones, juicios, explicaciones y argumentos sobre el tema. Este/a se presenta ante el grupo como alguien cuyo deseo e intención es conocer el pensamiento de las personas en torno al tema. Esto lo/la convierte en alguien interesado/a en entender y profundizar en los planteamientos del grupo así como en las diferentes posiciones esbozadas. Su presentación va a ser el de alguien competente pero de ninguna manera arrogante, una persona segura y definida pero no autoritaria.”<sup>140</sup> Este sujeto, según señalan Sánchez y Víquez, tiene una doble función: la de participante activo en la construcción grupal de conocimiento y su objetivo es motivar a la discusión y mantenerla viva, de provocar y mantener la participación de todos los miembros pero también controlando, a líderes (“dominantes” o “charlatanes”) y animando a los más retraídos. Desde ese espacio también puede realizar otras acciones concretas, como petición de aclaraciones, reformulaciones, interpretaciones, cambios de tema, conclusión de la discusión y de la reunión, sin embargo estas acciones del moderador deben ser reservadas y sobre todo no directivas porque si bien el moderador debe cuidar que la discusión no se desborde o se desvíe del tema, a su labor consiste en dirigir formalmente la discusión sin imponer sus propias opiniones y actitudes

El grupo de discusión debe desarrollarse mediante una estructura que contiene tres momentos específicos, estos son: Motivación, Exploración y Producción. Respecto del primer momento, su objetivo es contribuir a la

---

<sup>139</sup> CANALES, Manuel. Op. Cip. 23p

<sup>140</sup> PÉREZ-SÁNCHEZ, Rolando - VÍQUEZ-CALDERÓN, David. Los grupos de discusión como metodología adecuada para estudiar las cogniciones sociales Instituto de Investigaciones Psicológicas, Universidad de Costa Rica

formación de un marco temático comunicativo inicial. La motivación debe promover la producción del discurso o relato, fomentando las opiniones y las evaluaciones entre los participantes e intentando sean manifestadas de alguna forma. Por lo general se recurren a frases, fotos, imágenes, videos, la asociación libre o el juego de roles, música para cantar o bailar, etc. La actividad de motivación debe intentar tener alguna relación con los objetivos de la investigación. El segundo momento (exploración), versa sobre la aplicación y desarrollo de una pauta temática a tratar o la formulación de preguntas abiertas previamente elaboradas, estas acciones obedecen a establecer un orden tentativo el cual puede variar de acuerdo a la dinámica discursiva del grupo. La lista de temas o preguntas no debe ser extensa pues debe ser estimulante para que aparezca el discurso en torno a una temática que debe tomar la perspectiva del grupo por lo tanto abrirse a ese enfoque. La diferencia entre una pauta temática y las preguntas radica en que el primero permite una introducción de los temas más espontánea y sensitiva del contexto comunicativo, mientras las preguntas favorecen una introducción más controlada. El listado de preguntas favorece o facilita el análisis de la información obtenida. El tercer momento (producción), tiene el objetivo concreto de construir o fabricar algún material creativo por parte del grupo o de los individuos del grupo relacionado al discurso o relato sobre el que se desarrollo el momento de exploración, estos materiales creativos pueden ir desde la construcción de manualidades, dibujar o las expresiones de su propio cuerpo.

A la estructura planteada debe sumarse la pauta de observación que el moderador-investigador debe utilizar. Esta pauta es por definición un instrumento que permite organizar la forma de observar el desarrollo de un grupo de discusión; los elementos que se consideraron en la investigación desarrollada para el proyecto fueron los planteados por Pablo Cabrera: los objetivos de la sesión, una síntesis de las actividades (motivación – exploración – producción), aspectos logrados y aspectos cualitativos del taller (descripción sincrónica de lo acontecido, la dinámica grupal, las preguntas temáticas que surgían en las coordinadoras que tenían que ver con la investigación y por último cualquier



asociación dispersa que se le ocurriera mientras pensaba en el grupo de conversación). La primera parte de la pauta (la planificación) se escribía previo al taller y todo lo anterior mencionado al terminar cada sesión.<sup>141</sup>

Respecto del trabajo concreto realizado para el proyecto 'Trago Amargo con Malicia', este, en una primera etapa, consistió en la formación de un Grupo de Discusión *ad – hoc* que nos permitiría explorar sobre dimensiones colectivas de las experiencias de estos sujetos, particularmente la fiesta y la organización comunitaria, en tanto que esta metodología permite la reconstrucción del sentido. En este grupo de discusión participaron un promedio de 6 mujeres pobladoras de La Victoria y dos actrices-investigadoras de la Agrupación Teatro Errante que además de motivar el habla, escuchar y observar, cada una de ellas tenía la tarea de supervisar a su compañera en momentos que la otra era la encargada de conducir alguna actividad en particular. El espacio físico donde se desarrollaron las sesiones de investigación fueron "La casa de la cultura André Jarlán", lugar facilitado por la Iglesia Católica de la Población "Nuestra Señora de la Victoria" con el compromiso de realizar un aporte monetario para la solvencia de los recursos básicos usados Luz y Agua.

La cantidad de sesiones o talleres de este grupo de discusión fueron siete en total, con una duración de una hora y media cada uno. Las sesiones se organizaron en tres partes: la primera que se desarrolló en una sesión, y consistió en la presentación del proyecto a las mujeres pobladoras, momento en el cual se incorporaron la mayoría de los integrantes de la Agrupación. Una segunda parte fue la exploración concreta y la articulación de este grupo en torno a las temáticas, esta fase se desarrolló a lo largo de cinco sesiones, "en cada una de estas el objetivo estaba puesto en que las mujeres hablaran respecto de sus experiencias, para eso la tarea de coordinadoras del grupo, las actrices-investigadoras, era facilitar el habla de las pobladoras y el sentido contenido en ella."<sup>142</sup>. Y finalmente una tercera parte que se desarrolló en una

---

<sup>141</sup> CABRERA. Pablo, Op. Cit. 15p

<sup>142</sup> *Ibíd.* 7p

última sesión, y que permitió la devolución del material investigado y un espacio de conversación respecto de ello para luego construir un espacio de convivencia social.

Es importante señalar que cada sesión tuvo un registro sonoro, el cual fue transcrito para el análisis final de la información. Sin embargo para la realización de la obra el registro más importante fue el relato que de la experiencia de investigar generaron las coordinadoras de grupo cuya estructura se explica a continuación en “espacio de re-escritura”, y el material tangible que estructuró esos relatos fueron las pautas de observación cuyo formato se anexará como también el formato de la estructura y contenido de cada sesión.

#### **3.4.4.3. ESPACIO DE RE-ESCRITURA**

Una segunda etapa de esta investigación consideró un “espacio de re-escritura o supervisión del grupo de conversación”, este espacio se desarrolló en forma paralela a las sesiones del grupo de discusión de modo de ir analizando la información y utilizándola en la construcción de la puesta en escena. La cantidad de sesiones de este espacio fueron seis, con una duración de una hora y media cada una. Participaron, en un primer momento, las dos coordinadoras, el asesor metodológico y luego se sumó el director de la obra. Este último tenía el deber, en ese espacio en particular, exclusivamente de escuchar y tomar nota en torno al relato de las investigadoras y los alcances del supervisor (asesor metodológico), con la salvedad que surgiera, por parte de los otros participantes, alguna pregunta o necesidad de un comentario.

Este espacio tenía el objetivo de facilitar el habla de las coordinadoras del grupo de discusión o como lo señala Cabrera: “la tarea de ellas en este espacio consistió en ir pensando los modos en que estaban implicadas en las historias de las mujeres, diciendo, con la mayor libertad posible, sus ocurrencias y asociaciones. Con esos dos registros, devolvía algunas preguntas, señalé y

subrayé algunas temáticas que las coordinadoras presentaban, ligadas directamente a los temas investigados, pero que atravesaban lo que resonaba en el espacio, en ellas y en mí. Con estas devoluciones y marcas sobre el relato que hablaban, las coordinadoras volvían a pensar sobre esto. En síntesis, este espacio buscó facilitar la reflexión implicada en las tramas de las vidas de otros: relatar, escuchar – simbolizar, para ir a escuchar a otros.”<sup>143</sup>

La etapa desarrollada permitió finalmente, recoger aspectos sensitivos, discursivos y físicos expresados por las actrices-investigadoras (coordinadoras), sumados a los alcances del supervisor (asesor metodológico) que nos permitieron encontrar los primeros materiales para complementar el trabajo de puesta en escena y el esbozo dramático. Estos materiales eran imágenes y situaciones descritas por las mujeres pobladoras respecto de su historia, relatos particulares, y por situaciones que formaban parte del grupo de discusión mismo, y que eran acentuadas en el relato de las coordinadoras.

#### **3.4.4.4. APERTURA AL GRUPO TEATRAL**

Una tercera etapa consistió en la apertura del relato al grupo teatral. En este espacio participaron las coordinadoras (actrices-investigadoras), el director y el resto del grupo de trabajo de la Agrupación Teatro Errante, la cantidad de sesiones de esta etapa fueron seis con una duración de cuarenta y cinco minutos cada una.

El objetivo fue generar un espacio donde las coordinadoras del grupo de discusión compartieran su experiencia con el resto del grupo creativo, en este caso el director del montaje era el encargado de permitir que el relato de ellas pudiera ser compartido al resto de los integrantes con la mayor libertad posible y sin interrupciones, para luego permitir el diálogo y las opiniones del resto de los

---

<sup>143</sup> *Ibíd.* 8p

participantes, los cuales a su vez debían tomar los materiales arrojados en cada una de estas sesiones para la construcción definitiva del montaje de la obra.

#### **3.4.4.5. CREACIÓN A PARTIR DE TESTIMONIOS**

Como hemos señalado anteriormente, la investigación tuvo como objetivos concretos: profundizar temáticas sobre las cuales se sustentaba el sentido de este proyecto, a partir del encuentro con las historias de un grupo de pobladoras. Así como complementar un esbozo y una estructura dramática, y el desarrollo de ciertos motivos para la puesta en escena.

Esta etapa cruzó todo el periodo de montaje de la obra, dentro del cual se formó un grupo integrado por dos integrantes del elenco y el director, los cuales se encargaron de generar propuestas de textos (utilizando los materiales antes mencionados) para profundizar el esbozo dramático y obtener un texto final. Las propuestas presentadas, eran probadas en los ensayos, luego se discutían y se llegaba a una síntesis. Paralelo a esto se exploraban en la puesta en escena elementos recopilados en la investigación que el director consideraba relevantes. Si bien existían algunos elementos considerados a priori, aparecieron otros elementos o motivos sobre los que se trabajó, los cuales aparecieron principalmente en la etapa de re-escritura o supervisión del grupo de discusión. Estos elementos estuvieron vinculados al relato de las coordinadoras (actrices-investigadoras), al acento que realizaba el asesor metodológico respecto de algunos aspectos que se iban debelando en el relato de las coordinadoras, en algún sentido se trataba de una nueva perspectiva de la historia de las mujeres pobladoras. O como menciona Pablo Cabrera en torno a la experiencia de la implicancia: “los dispositivos de trabajo (...) estuvieron centrados en implicar a los sujetos creadores, en los testimonios vivos de las mujeres investigadas, bajo el supuesto que esto permitiría fisurar en parte las imágenes gastadas con las cuales se arman los imaginarios sociales de las mujeres pobladoras, y de este modo, tener un impacto mayor en la creación, así como también simbolizar

aquellas experiencias que ya sea por su intensidad o su lejanía cultural y existencial, se resistía a escuchar, en las coordinadoras, la palabra de las mujeres pobladoras.”<sup>144</sup>

#### **3.4.4.6. SUPERVICION DEL MONTAJE**

Esta etapa consistió en desarrollar un ensayo del montaje en presencia del asesor metodológico del proyecto, el cual tuvo la tarea de destacar aspectos del montaje que tuvieran relación con los resultados arrojados en las etapas anteriores de la investigación, como también aspectos que aparecieron en reflexiones del grupo teatral, del trabajo de los actores y del director. Esta etapa tuvo el objetivo de evaluar el trabajo desarrollado por el grupo teatral hasta ese momento de manera de aproximarse a él desde una mirada crítica. Otra actividad fue la construcción de un espacio de conversación en torno el trabajo en el que cada uno de los integrantes del elenco exponían sus opiniones y respondían dudas que planteaba el asesor metodológico.

#### **3.4.4.7. EVALUACION**

Se consideró como etapa final la realización de una evaluación en torno a todos los aspectos que se desprendieron de este proyecto. Esta evaluación se dividió en dos partes. Una primera parte consistió en la evaluación solo de los integrantes del grupo de trabajo teatral, y una segunda consistió en la evaluación solo de las coordinadoras, el director y el asesor metodológico. La pauta de evaluación del grupo teatral fue: primero una exposición de las opiniones personales en torno al proceso en general, a la participación individual y el trabajo de los otros integrantes. Segundo respecto del trabajo creativo y la incorporación de una investigación cualitativa para potenciar dicho trabajo. Y

---

<sup>144</sup> *Ibíd.* 3p

finalmente la realización de sugerencias para mejorar la metodología de trabajo con el objetivo de aplicarla en un futuro proyecto artístico.

En relación a la segunda evaluación esta consistió en: opiniones personales respecto del trabajo con las mujeres y del rol de investigador. Luego evaluar como fue la incorporación de la investigación al trabajo creativo. También la relación que se estableció entre los investigadores y el resto del elenco que participo solo del trabajo creativo. Y finalmente proponer sugerencias para un mejoramiento en la metodología.

De esta investigación se desprendió una cantidad de información importante respecto de los sujetos con los que se investigó, esta información quedó expresada y registrada en la propuesta escénica en la obra "Trago Amargo con Malicia" y también en un texto dramaturgico de carácter colectivo de la misma obra que será agregado junto a un material fotográfico como anexos de este trabajo. Por otra parte se generó en un documento de trabajo que considera todas las aristas temáticas de la investigación, principalmente lo desarrollado con el grupo de mujeres pobladoras, el cual fue sistematizado por el asesor metodológico que esperamos sea publicado próximamente. Finalmente quedó en la experiencia de un grupo de trabajo que intento poner en escena una temática particular, a partir de un trabajo artístico con perspectiva crítica de las situaciones sociales y culturales de nuestro país.

## CONCLUSIONES

Parfraseando a Andrés Pérez, *lo popular me es propio por naturaleza. Es ahí donde gozo lo más y lloro lo menos*. Nosotros nos acercamos al Teatro Popular por la necesidad de identificarnos en un espacio que nos permita “gozar lo más”, que nos permita explorar y descubrir como gozar de una práctica artística o artesanal. Pero esta nos debela, por su naturaleza histórica, la responsabilidad de reflexionar y pensar que el goce se encuentra en la praxis, en el sentido de creer firmemente que, aunque muchos señalen que sería utópico, la práctica del Teatro Popular es una herramienta que colabore a la transformación de la realidad, a la transformación social.

La Agrupación Teatro Errante se ha planteado, como objetivo general, asumir el goce en la praxis del Teatro Popular, asumiendo su rol en el contexto actual, es decir, dar una mirada contemporánea a esta praxis, esto no quiere decir, de manera alguna, que se llegará a consensos o concertaciones el sentido de transformación anteriormente planteado, para acomodarlo a un enfoque hegemónico liberal y globalizado que integra la labor del arte en la Industria Cultural, entrenando la percepción del espectador y su participación, en la lógica del consumo de un producto, de un fetiche. Ya que al arte en esa lógica le sucede la despolitización de su lenguaje, volviéndose ahistórico, folklórico cosalista, sin incidencia en lo social. Esto, para nosotros, no es dar una mirada contemporánea del Teatro Popular, para nosotros está significa, como señalamos en la introducción de esta memoria, encontrar claves valóricas y técnicas que nos permitan desarrollar una metodología de trabajo para acercarnos al conocimiento, que nos permitan conocer de lo que hablamos, comprender por qué lo que nos convoca desarrolla tal o cual forma o discurso, y por último nos permita implicarnos con el objeto, en la experiencia de este conocimiento y entendimiento, para desde ahí construir un relato, un discurso crítico, una estética y una poética que de cuenta de esta experiencia holística.

Nuestro camino, y hemos intentado plantearlo a partir del desarrollo de este trabajo, en primer lugar, fue poner delante de nosotros problemas que nos permitan encontrar una identidad particular, como también recuperar los elementos trascendentales que han cruzado la historia de este enfoque de hacer teatro, que no es popular porque le falta algo para ser culto o de elite, sino que es popular porque genera sus propias dinámicas, tiene sus propios valores e imaginarios simbólicos, por eso, para comprenderlo o criticarlo, hay que implicarse con esta experiencia de búsqueda creativa. Para construir este camino, hemos partido buscando en lo histórico, y rescatando aquellos aspectos que nos permitan el *goce*. Es por eso que nuestro interés está potenciar aún más el lugar político que ha asumido el Teatro Popular Latinoamericano, y en la recuperación de una manifestación de cultura popular, para el teatro, como lo es “la Fiesta Popular”, en tanto esta potencia el discurso del Teatro Popular, no solo como un comportamiento folklórico o costumbrista de la cultura, o un elemento formal o estético aislado de lo político, sino como una práctica histórica pletórica de sentido.

En relación a lo anterior es interesante reafirmar lo importante del género femenino en la concepción de la identidad popular, por lo menos así se evidencia en este trabajo. Se propone la palabra reafirmar ya que no es sorpresa que esto se acentúe en esta memoria, puesto que bastaría con darse una vuelta por los sectores populares de nuestro país y dirigir la mirada hacia algunos espacios. La vivienda, los hogares de las poblaciones de Chile en su mayoría y durante la mayor parte del día están habitados por mujeres y niños, también se puede observar una reunión de los comités de vivienda o allegados, en los cuales gran parte de sus integrantes son mujeres, esto mismo se puede ver dando una vuelta por el consultorio y por la mayoría de las organizaciones que aún existen hoy en las poblaciones, aunque en menor medida. Lo importante es darse cuenta que si bien su presencia se conserva hasta hoy en esos espacios, el rol de la mujer en una sociedad como la nuestra ya no es solo la de la dueña de casa, no es solo la anfitriona de las fiestas, no es solo la que instala fritanguerías, la que organiza, la que protege. Su rol social tiende, y es lo que



debió ser desde siempre, a ubicarse en la misma línea horizontal que el género masculino, a pesar de que falta mucho para que se salde la deuda histórica que tenemos como sociedad machista en relación a las mujeres. Si bien lo que se menciona es cierto, en esta nueva horizontalidad de género a la que se tiende aún se trasladan problemas de clase, quiero manifestar con esto que el rol de la mujer no se puede clasificar en general, cuando se habla de género femenino también se habla de una concepción política de su rol y no solo en su relación con la masculinidad, por tanto podríamos diferenciar particularidades en el mismo género femenino, ya que no es lo mismo ser mujer de un sector popular que una mujer del sector alto, y eso implica un sin fin de diferencias y relaciones que se constituyen en diferencias sociales importantes que no solo tienen en relación al género femenino sino a toda la sociedad, pero que si se hace un esfuerzo intelectual, podría suponerse que algún sector del género femenino se encuentra doblemente excluido de justicia, la equidad de género, de lo cultural y lo económico.

Otro elemento que aparece en este trabajo, dice relación con lo político desde un plano de materialización del discurso, esto es la metodología. Que constituye, para nosotros, la manera concreta de acercarnos y generar conocimiento desde una perspectiva *émica* de “lo popular”, es por eso que esta memoria ha expuesto este proceso metodológico, y ha anexado el material analizado y construido a partir de él.

En relación a esto, consideramos que los resultados prácticos de este proceso, materializado en la estructura de esta experiencia, más que replicables, son la referencia primero, de un estímulo de búsqueda y experimentación metodológica en el futuro. Y segundo, lo cual nosotros consideramos relevante, es el trabajo interdisciplinario.

Entendemos que las herramientas del teatro no son suficientes para el desarrollo del conocimiento y del trabajo artístico, considerar que es así, sería buscar respuestas a las problemáticas de la creación dentro de una burbuja.

Para nosotros observar otros espacios del conocimiento, otros territorios, nos permite explorar con mayores herramientas, ampliar y mejorar nuestra capacidad búsqueda y de percepción, incluso transformarla en beneficio de la praxis, como también en el desarrollo profesional y personal. En este caso particular fue el vincularnos al trabajo de investigadores sociales (para la creación teatral), que conllevó la necesidad de entender y experimentar otras verdades en torno a particulares temáticas, que seguramente solo desde nuestra perspectiva o verdad, significarían otra cosa.

En cuanto a los objetivos del proyecto mismo, es decir de la creación de la obra, debemos decir que estos se cumplieron. Por una parte se logró crear un montaje callejero aunque el lenguaje en si mismo puede ser presentado en diversos espacios, de hecho así ha ocurrido, sin alterar su configuración escénica. Por otro lado se logró crear un complementar nuestro esbozo dramaturgico transformando simples ideas en una dramaturgia que da cuenta de una experiencia de investigación, que nosotros consideramos, logra narrar desde un enfoque popular puesto que articula en gran medida el imaginario de las pobladoras y pobladores, esto podemos afirmarlo por la recepción que ha tenido cuando hemos presentado la obra en poblaciones, así como también en espacios más tradicionales como salas de teatro con mayor diversidad de público. Y por último hemos logrado llegar a muchas personas que no tiene acceso al teatro, en relación al espacio y la experiencia, puesto que la obra a sido llevada a esos espacio o presentada en lugares donde no se debe pagar entrada solo se aporta voluntariamente si esto es posible.

Desde el punto de vista de la investigación, en un inicio la estructura de esta consideró entrevistas en profundidad, sin embargo éstas no se realizaron debido a dificultades en relación a la coordinación de los tiempos de las mujeres pobladoras y los integrantes. Por otro lado el análisis expresado en un documento estuvo después del estreno de la obra, sin embargo el contenido de éste fue trabajado en cada una de las etapas mencionadas en la estructura metodológica de montaje. Es importante señalar que estas modificaciones tienen

que ver mucho con las dinámicas territoriales del espacio donde se investiga, como también con la experticia de quienes intentan vincularse al trabajo de investigación social, en esta experiencia en particular nosotros estábamos aprendiendo, somos actores, “haciendo camino al andar” dirá una canción.

Para finalizar me gustaría exponer una pequeña reflexión en torno a la temáticas planteadas en la memoria, y que tienen que ver con las prácticas democráticas inherentes a los sujetos populares, las que expresamos acentuando el rol de las mujeres en las organizaciones comunitarias y en la fiesta. La reflexión tiene que ver con el tipo de democracia de consenso que existe en nuestro país, que termina por administrar la desigualdad, deslegitimar las prácticas historicistas de los sujetos populares, entiéndase por esto, movimientos sociales, rabia acumulada, (prácticas ciudadanas legítimas y soberanas) ya que estas debelan el desgarramiento interno y hacen perder el equilibrio social. Todos sabemos que esta democracia es fruto de un pacto político entre las elites intelectuales, políticas y económicas, y que cualquier discurso, que de esta surja, en torno a los conceptos de ciudadanía, igualdad, y futuro es un discurso hueco. Esta reflexión es la que vehiculiza y da el motivo en el cual se inspira el trabajo artístico como práctica transformadora, que es en definitiva que este tipo de teatro, y creemos que el Teatro como arte debiera hacerlo así, tiene que exponer y acentuar temáticas de importancia histórica para nuestro presente que pongan en tensión el orden hegemónico de status-quo que hace suponer que todo está bien.

## BIBLIOGRAFÍA

BAJTIN, Mijail, La Cultura popular en la edad media y en el renacimiento, el concepto e Francois Rabelais, Madrid, Editorial Alianza, 1998.

BHABHA, Homi K. El Lugar de la Cultura, Buenos Aires, Manantial, 2002.

BOAL, Augusto, Categorías de teatro popular, Buenos Aires, Ediciones Cepe, 1972.

CABRERA, Pablo, Investigación en La Victoria: mujer, territorio, organización y fiesta (resultado de la investigación con mujeres de la población La Victoria para el montaje de la obra de teatro Trago Amargo con Malicia). Documento de trabajo inédito. 22 páginas.

CANALES, Manuel. Metodologías de investigación social, introducción a los oficios. Santiago LOM ed. 2006.

CAPALBO, Lucio, Organizaciones comunitarias una expresión social de la conciencia planetaria [en línea]  
<[www.pensamientocomplejo.com.ar/docs/.../\\_capalbo02\\_0803.pdf](http://www.pensamientocomplejo.com.ar/docs/.../_capalbo02_0803.pdf)>

CHESNEY, L. El cambiante concepto del teatro popular. El caso de Venezuela [en línea]  
<[http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve\\_respaldo/ensayos/n\\_0004/maracaibo\\_chesney.htm](http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve_respaldo/ensayos/n_0004/maracaibo_chesney.htm)>

-----Teatro en América Latina siglo XX, Venezuela, CEPFHE, 2007.

COLAMBRES, Adolfo en: Oralidad y literatura oral, <[www.lacult.org/.../oralidad\\_09\\_15-21-oralidad-y-literatura-oral.pdf](http://www.lacult.org/.../oralidad_09_15-21-oralidad-y-literatura-oral.pdf)>

CORSO, Raffaella, Folklore: storia, oggetto, metodo, bibliografía, Roma, Casa Editora Leonardo da Vinci. 1923.

CRUZ, Isabel, Lo sagrado como raíz de la Fiesta, Humanitas (2): abril-junio 1996.

DIEGUEZ, Ileana, Teatralidades invisibles, intervenciones liminales ¿políticas de lo incorrecto? [en línea] <<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=180&PHPSESSID=91ed67ff2f3fe372e428cd2b8e521aa9>>

El Siglo, Santiago, Chile, 2º quincena de marzo, 1986.

ERRAZURIZ, Luís H. Dictadura Militar en Chile, Antecedentes del golpe estético-cultural, [en línea] <[http://lasa.international.pitt.edu/LARR/prot/fulltext/vol44no2/Errazuriz\\_44-2.pdf](http://lasa.international.pitt.edu/LARR/prot/fulltext/vol44no2/Errazuriz_44-2.pdf)>

FRANCO, Jean, La Globalización y la crisis de lo popular, [en línea] <[www.nuevasoc.org.ve/n149/ens.htm](http://www.nuevasoc.org.ve/n149/ens.htm)>

GARCES, Mario, Tomando su sitio: movimiento de pobladores en Santiago, 1957-1970, Santiago, LOM, 2002.

GARCIA CANCLINI, Néstor, Ni folclórico ni masivo ¿qué es lo popular?, [en línea] <[www.cholonautas.edu.pe](http://www.cholonautas.edu.pe)>

GIL, Sandra, Violaciones a los derechos humanos y sus repercusiones en Chile a partir de 1973 a 2004 [en línea] <[http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lri/gil\\_c\\_sa/capitulo2.pdf](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lri/gil_c_sa/capitulo2.pdf)>

GÓNGORA, Augusto, Protesta de Septiembre, [videgrabación] Santiago, Teleanálisis, 1984.

HAFEMANN, Michelle, Metamorfosis Criolla, Patrimonio Cultural (38): 2006.

HERNANDEZ, Iraís: Narrativa oral en una comunidad en el Golfo de México.

ILLANES, María A. Chile Des- centrado: formación socio- cultural republicana y transición capitalista 1810- 1910, Santiago, LOM, 2003.

LARRAIN, Jorge, el concepto de ideología vol. 2, el marxismo posterior a Marx: Gramsci y Althusser. LOM Ed. 2008.

-----LARRAIN, Jorge, Identidad Chilena, Santiago, LOM Editores, 2001

MARTIN-BARBERO, Jesús, De los medios a las mediaciones, comunicación cultura y hegemonía, Barcelona, Editorial Gustavo Pili S.A. 1987.

MORASSO, Andrés, Una praxis cristiana y popular en la población la Victoria de Santiago de Chile (1983-1988). Revista Cultura y Religión. 4(2): 20-38, octubre 2010.

ORTIZ, Renato, Notas históricas sobre el concepto de cultura popular, [en línea] <[www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/ortiz03.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/ortiz03.pdf)>

PERALTA, Paulina, ¡Chile tiene fiesta! el origen del 18 de septiembre (1810-1837), Santiago, LOM, 2007.

POVIÑA, Alfredo, Teoría del folklore, Ed. Alessandri. [s.a]

RICHARD, Nelly, La estratificación de los márgenes; modernidad, posmodernismo y periferia. Francisco Zegers Editor.

SALAZAR, G. PINTO, J. Historia contemporánea de Chile; estado, legitimidad y ciudadanía, 1999.

----- Historia contemporánea de Chile; Hombría y feminidad, Santiago, LOM, 2002.

SALAS, Ricardo: "Para la interpretación intercultural de la historia republicana". Revista Universum, Universidad de Talca, 2 (22) 2007

SALAZAR, Gabriel, La Violencia Política Popular en las Grandes Alamedas, 2ª ed. Santiago, LOM, 2006.

SALINAS, M., CORNEJO, T., PUDRANT, E., SALDAÑA, C. ¡Vamos remoliendo mi alma! La vida festiva popular en Santiago de Chile 1870-1910, Santiago, LOM, 2007.

SOLORZANO, C. WEIZ, G. Métodos y técnicas de investigación teatral, Escenología, 1997.

PÉREZ-SÁNCHEZ, Rolando - VÍQUEZ-CALDERÓN, David. Los grupos de discusión como metodología adecuada para estudiar las cogniciones sociales Instituto de Investigaciones Psicológicas, Universidad de Costa Rica

Escuela de Teatro Universidad Católica, El teatro Chileno y sus raíces populares, Apuntes (111) Otoño-invierno. 1996.

-----El lenguaje popular en el teatro de Andrés Pérez, Apuntes (122), Especial Andrés Pérez, 2º semestre. 2002.

VILLEGAS, J. Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2005.

ZURRO, Alfonso, Sobre teatro popular [en línea]

<[http://www.uclm.es/centro/ialmagro/publicaciones/pdf/CorralComedias/6\\_1995/9.pdf](http://www.uclm.es/centro/ialmagro/publicaciones/pdf/CorralComedias/6_1995/9.pdf) >



**ANEXO: I**

**SÍNTESIS INVESTIGACIÓN: ESTRUCTURA Y CONTENIDO  
DE SESIONES Y PAUTA DE OBSERVACIÓN.  
METODOLOGÍA PARA PROYECTO INVESTIGACIÓN-  
CREACIÓN**

**SÍNTESIS INVESTIGACIÓN: ESTRUCTURA Y CONTENIDO DE  
SESIONES Y PAUTA DE OBSERVACIÓN. METODOLOGÍA PARA  
PROYECTO INVESTIGACIÓN-CREACIÓN**

Proyecto “Trago Amargo con Malicia”

<b>Síntesis</b>
Tiempo estimado de la investigación:
Nº Muestra: 7 mujeres
Características de la muestra: mujeres entre 40 y 70 años.
<b>Etapa I: Recolección del material</b>
Tiempo estimado: 7 semanas
Técnicas de recolección: grupo de discusión
Nº sesiones: 7
Tiempo estimado por sesión: 1 hora ½
Lugar: Casa de la Cultura André Jarlán, Población La Victoria.
<b>Etapa II: Análisis material recopilado y generación de síntesis investigación y complementación esbozo dramático.</b>
Tiempo estimado: 4 semanas

A continuación se establece de manera específica el encuadre y los dispositivos de trabajo, las temáticas y metodologías además del material de registro de la *Etapa I: Recolección de Material*.

## **Etapa I: Recolección de Material.**

<b>Primer Momento:</b>	
<b><u>Sesión N°1: Presentación</u></b>	
<p>Se Convoa al grupo de mujeres de acuerdo a las características de la muestra.</p> <p>Se realiza un primer aprestamiento con el grupo de investigación. En la modalidad de taller se presenta el proyecto y sus respectivos objetivos, sus participantes, los tiempos de trabajo y sus metodologías de recolección individual y colectiva.</p> <p>Actividad de presentación: Juego El Reloj cuyos ejes de conversación se relacionarán con aspectos personales, comunitarios y epocales.</p> <p>Se arma calendario de trabajo, horarios y lugares de encuentro.</p> <p>Espacio de preguntas sobre el proyecto.</p> <p>Convivencia de cierre.</p>	<p>Duración: 1 hora ½</p> <p>Materiales: Cartulina. Lápices. Tijera.</p> <p>Materiales de registro: Cámara de fotos. Grabadora.</p>
<b>Segundo Momento</b>	
<b><u>Sesión N°2: Re-construyendo el espacio. Pasado y presente de la Victoria.</u></b>	
<p><b>Objetivos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>- Generar una especificación sobre los temas de la investigación</li><li>- Reconocer espacios físicos significativos de La Victoria en los años 80.</li><li>- Reforzar lazo grupal.</li></ul> <p><b>Motivación:</b> juego “la canasta familiar”</p> <p>° Cantantes que se escucharan en los 80, como el Puma Rodríguez.</p>	<p>Duración: 1 hora ½</p> <p>Materiales: Hojas blancas. Lápices de colores. Lápices grafito. Cartulina. Cinta adhesiva</p> <p>Materiales de registro: Cámara de fotos. Grabadora.</p>

<p>° Nombres de vecinos que hayan tenido en los años 80.</p> <p>° Nombres de radios en los años 80, como radio cooperativa.</p> <p>° Nombres de tragos, cómo malta con huevo.</p> <p>° Nombres de calles de La Victoria, como Ranquil.</p> <p><b>Exploración:</b></p> <p>Cada mujer piensa ¿En que calle de la población recuerda un hecho, una persona, que haya sido importante durante los años 80? Luego en duplas contar el recuerdo con los detalles recordados. En el grupo cada dupla cuenta la historia de su pareja atendiendo a los detalles.</p> <p><b>Producción:</b></p> <p>Dibujar personalmente el lugar que recordaron, dibujándose ellas también. Pegar dibujos en papel más grande.</p> <p><b><u>Sesión N°3: Identificando signos epocales.</u></b></p> <p><b>Objetivos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Profundizar temas de sesión anterior: organización comunitaria.</li> <li>- Reforzar el lazo grupal.</li> <li>-</li> </ul> <p><b>Motivación:</b> Esculturas humanas. Dos grupos, se recrean de forma fija, situaciones de organización comunitaria (ej. Organización de adornos de aniversario, once en la calle, navidad, etc.) Cada grupo intenta adivinar la escultura del otro. (dos por grupo)</p> <p><b>Exploración:</b> Lluvia de ideas a partir de las situaciones de organización mencionadas, especificando: época (años 80) lugar, motivo de la organización, cantidad de personas, productos logrados.</p> <p>Abrir la conversación hacia otras formas de organización de</p>	<p>Duración: 1 hora ½</p> <p>Materiales: Cartulina Plumones Cinta adhesiva</p> <p>Materiales de registro: Cámara de video. Grabadora.</p>
---	---

<p>las mujeres.</p> <p><b>Producción:</b> Lienzo / afiche de organización comunitaria de mujeres.</p> <p><b><u>Sesión N°4: Identificando relatos y momentos de la fiesta</u></b></p> <p><b>Objetivos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Identificar cantantes y grupos musicales de la época.</li> <li>- Rescatar vivencias y componentes de las fiestas de los ochenta.</li> <li>- Reforzar el lazo grupal.</li> </ul> <p><b>Motivación:</b> En una radio se van poniendo distintos temas musicales y las mujeres deben ir diciendo el nombre del cantante o grupo musical.</p> <p><b>Exploración:</b> Con música de cumbia se propone seguir pasos de baile, al momento se van realizando preguntas que cada una responderá en una pausa de la música.</p> <p><u>Preguntas</u></p> <p>El trago que más les gustaba en los ochenta.  Una celebración colectiva de la población en los ochenta.  Una celebración familiar o con amigos, en una casa en los ochenta.  Una comida que se preparara para las fiestas en los ochenta.  Luego en el círculo compartir y comentar las respuestas que surgieron a partir del juego y expandir hacia otras vivencias.</p> <p><b>Producción:</b> En una cartulina ir anotando la fiesta y sus componentes. Ir recreando la fiesta a partir de sus respuestas.</p> <p><b><u>Sesión N° 5: El espacio domestico y espacio festivo</u></b></p> <p><b>Objetivos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Revivir y recrear el espacio físico doméstico y el espacio festivo.</li> </ul>	<p>Duración: 1 hora ½</p> <p><b>Materiales:</b>  Radio  Cd de música  Cartulina  Plumones  Cinta adhesiva</p> <p><b>Materiales de registro:</b>  Cámara de video.  Grabadora.</p> <p>Duración: 1 hora ½</p>
---	---

<ul style="list-style-type: none"> <li>- Distinguir modificaciones entre el espacio doméstico y espacio festivo.</li> <li>- Reforzar el lazo grupal.</li> </ul> <p><b>Motivación:</b> Inducir memoria sobre el espacio domestico y festivo a través de juego de imaginiería. Primero recuerdos de su hogar, transformaciones de ese espacio para alguna celebración, asociar una canción al recuerdo, distinguir transformaciones personales, y visualizar participantes de estos espacios.</p> <p><b>Exploración:</b> Cada mujer entrega personalmente una memoria física y comentada del espacio de su hogar en los 80 y las modificaciones que este experimentaba al momento de realizar una celebración.</p> <p><b>Producción:</b> En grupo las mujeres organizan una celebración a la usanza ochentera.</p>	<p>Materiales: Cartulinas. Plumones.</p> <p>Materiales de registro: Grabadora.</p>
<p><b><u>Sesión N°6: Reconociendo vivencias en contexto: Anelos y sueños.</u></b></p> <p><b>Objetivos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Registrar un sueño personal y expresar gestualmente el sueño de una compañera.</li> <li>- Reflexionar acerca del periodo de los 80 y la visualización del futuro en aquella época.</li> <li>- Expresar colectivamente un sueño de futuro desde la perspectiva de los años 80.</li> </ul> <p><b>Motivación:</b> cada mujer escribe en un papel un sueño de vida que haya tenido en los 80. Luego se dejan los papeles escritos en el centro y cada mujer toma un papel (si le sale el suyo debe devolverlo) y expresa gestualmente lo que dice el papel. Después que todas realizan la actividad se revela a quien correspondía cada frase.</p>	<p>Duración: 1 hora ½</p> <p>Materiales: Cartulinas. Plumones.</p> <p>Materiales de registro: Grabadora.</p>

<p><b>Exploración:</b> Conversación abierta acerca de los sueños que ellas expresaron, de donde surge la necesidad de ese sueño y que imaginaban ellas del futuro desde la perspectiva de los años 80.</p> <p><b>Producción:</b> Estatua humana de sueño colectivo.</p>	
---	--

**Tercer Momento**

<p><b><u>Sesión N°7: Cierre y devolución</u></b></p> <p>Presentación de Power Point con textos e imágenes del proceso.</p> <p><b>Presentación de síntesis de investigación.</b></p> <p>Conversación: el valor del pasado para el futuro y la posibilidad de la creación. ¿Qué ha significado esta reconstrucción? Habla de mujeres; habla de actores e investigadores.</p> <p>Convivencia de cierre del proceso.</p>	<p>Duración: 1 hora ½</p> <p>Materiales: Computador. Data.</p> <p>Materiales de registro: Cámara de fotos. Grabadora.</p>
--	---

**PAUTA DE OBSERVACIÓN**  
**Investigación Trago Amargo con Malicia**

**IDENTIFICACIÓN:**

Nº Reunión:	Fecha:	Hora Inicio:	Hora Término:
Nombre Coordinador:			
Participantes:			
_____			
_____			
_____			
_____			

**PLANIFICACIÓN:****Objetivos:**

- 1.-
- 2.-
- 3.-

**Actividades:****Tiempo Actividad**

Motivación:

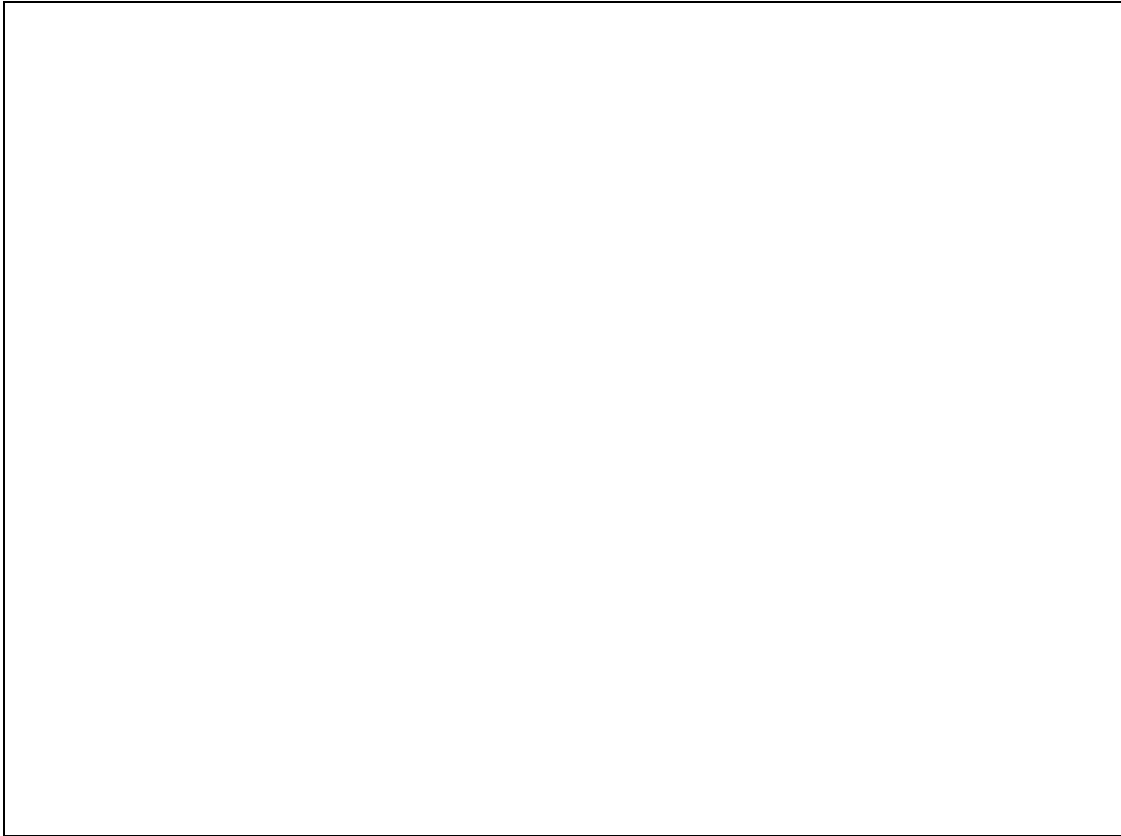
Exploración:

Producción:

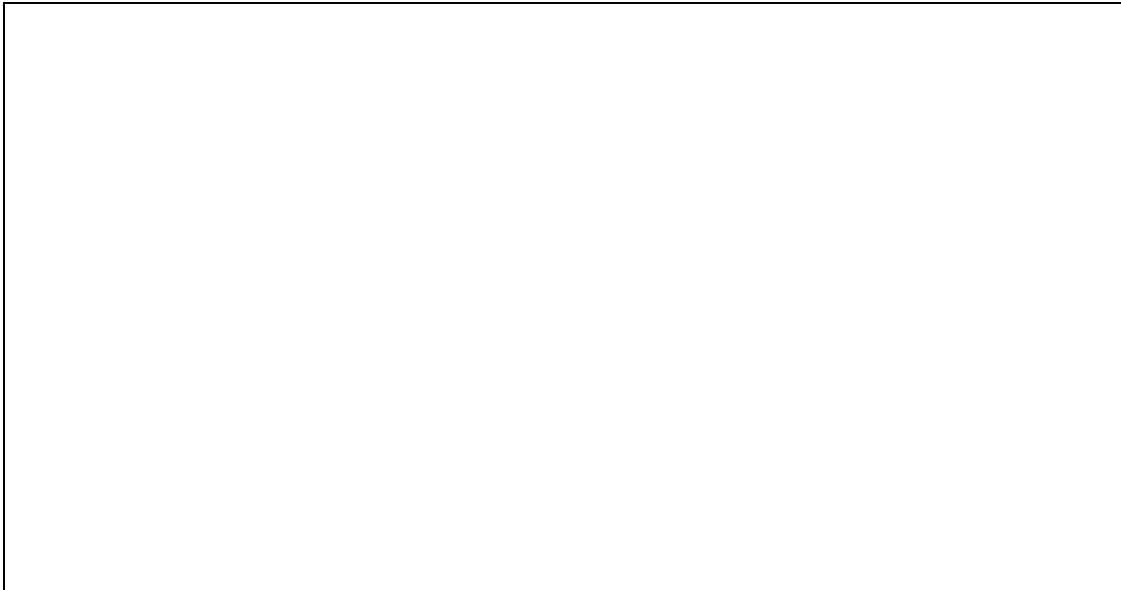
**Productos logrados:****REGISTROS CUALITATIVOS:**



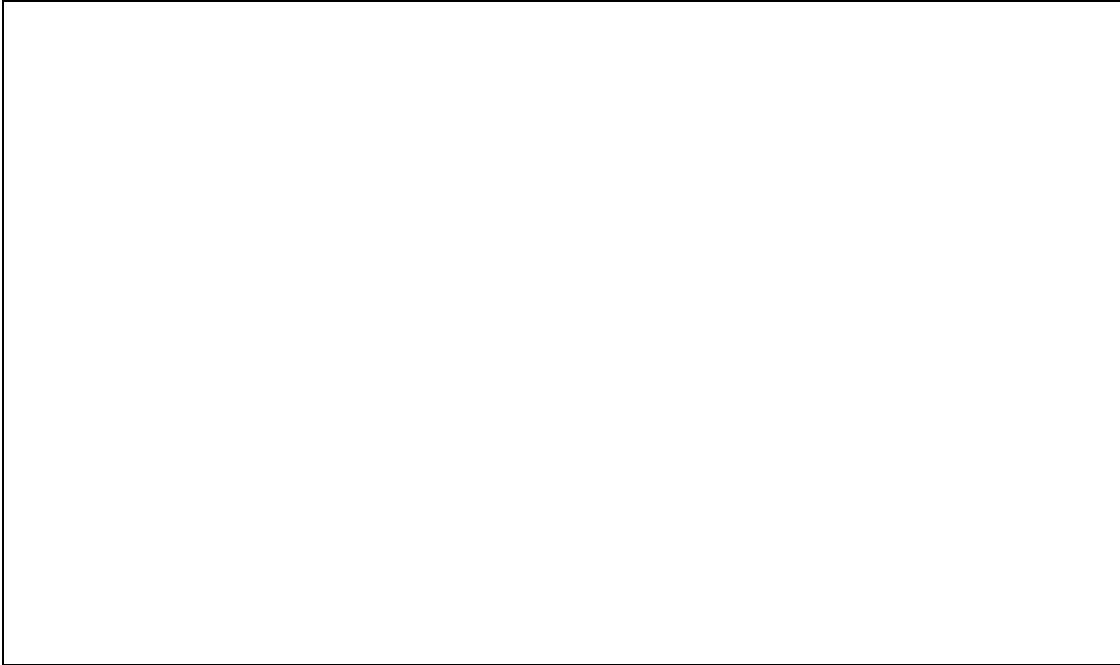
**Descripción actividad:**

A large, empty rectangular box with a thin black border, intended for the user to provide a detailed description of the activity.

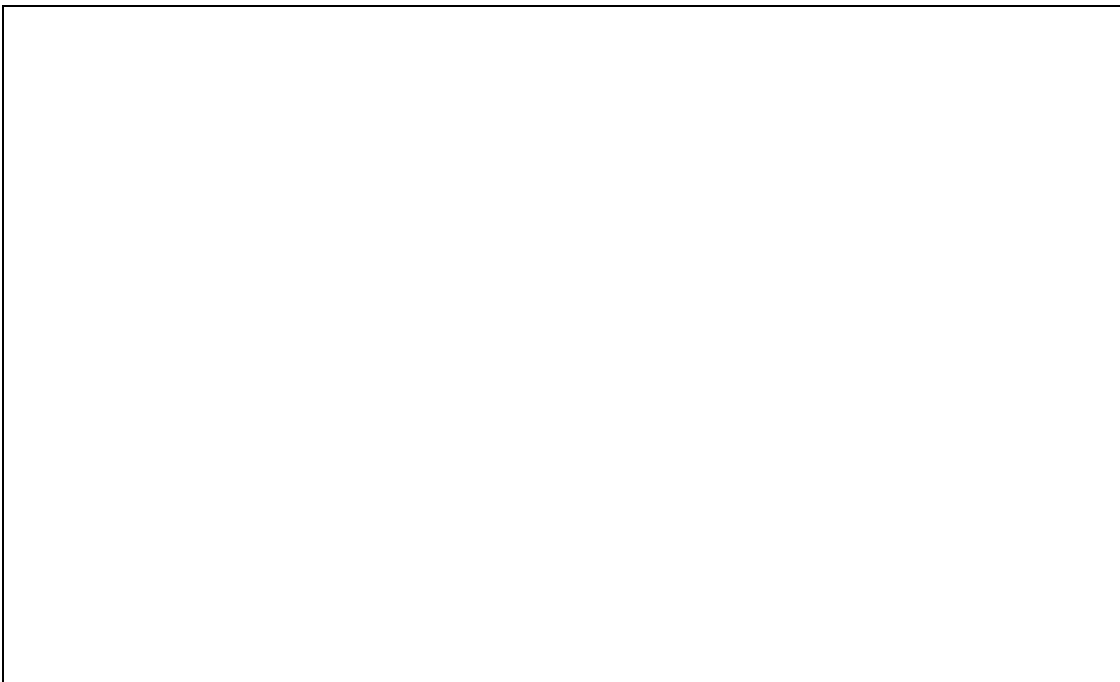
**Dinámica Grupal:**

A large, empty rectangular box with a thin black border, intended for the user to describe the group dynamics of the activity.

**Preguntas e impresiones sobre temática de investigación:**

A large, empty rectangular box with a thin black border, intended for writing questions and impressions related to the research topic.

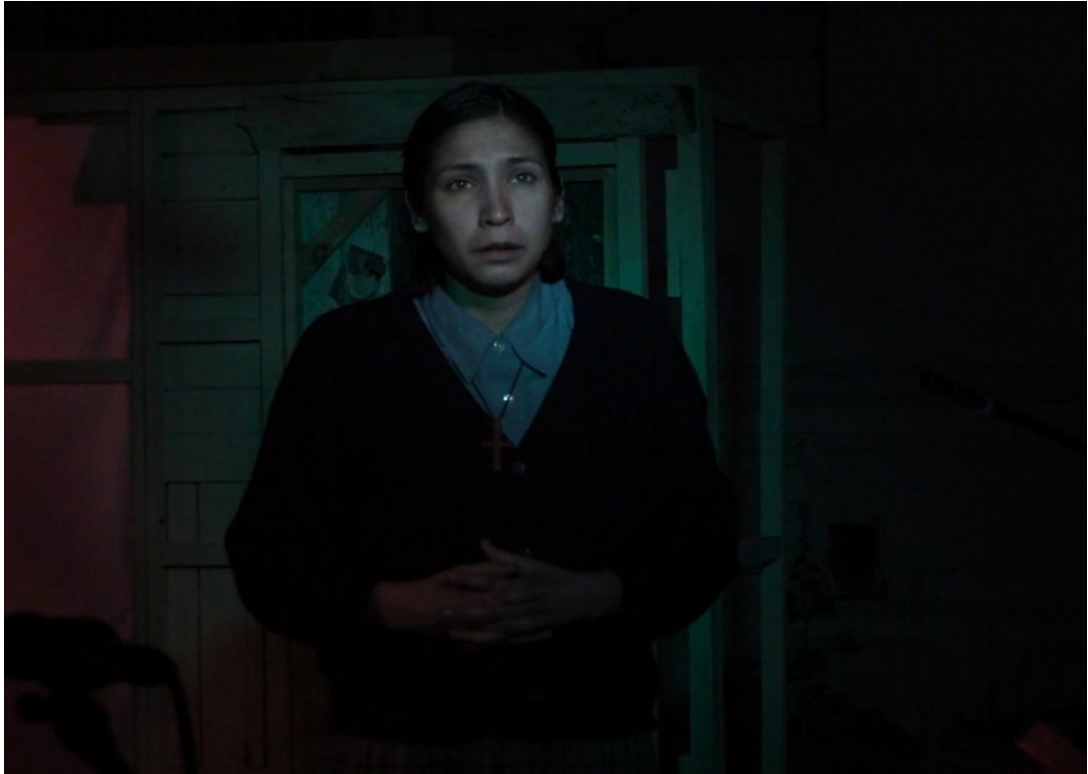
**Asociaciones dispersas:**

A large, empty rectangular box with a thin black border, intended for writing scattered associations related to the research topic.

**ANEXO II**  
**MATERIAL FOTOGRÁFICO DE LA OBRA “TRAGO**  
**AMARGO CON MALICIA”**







**ANEXO III:  
TEXTO DRAMATURGICO “TRAGO AMARGO CON  
MALICIA”**

**“TRAGO AMARGO CON MALICIA”**  
De la Agrupación Teatro Errante

**Primer Cuadro**

*Una mujer, Flora, espera en su casa a sus vecinas de la población, prepara una mesa con comida y va probando lo preparado. Música de cumbia interpretada por un grupo de músicos. En eso llegan Agustina y María Cristina, traen una pilgua con platos y un enguindao. Luego entran Carmen y Julia, vienen riéndose maliciosamente.*

**Agustina:** Traje una sorpresita pa' la Carmen.

**Flora:** Póngale no mas.

**Carmen:** *(riéndose)* Venimos corriendo desde la esquina...

**Julia:** A la Carmen que le dio por tirarle el churro a unos pelaos.

**Carmen:** Ah... si era una broma, si son todos unos cabritos, hasta se rieron.

**Flora:** Sí claro, se ríen ahora. Estos no se van a ir nunca...

**Agustina:** *(interrumpiendo a Flora, preparando un plato con comida)* Ay pobrecitos me dan pena, los tienen todo el rato parados ahí. Les voy a llevar una cosita a estos niñitos.

**Flora:** Que le tiene que andar llevando cosas.

**Agustina:** Bueno, si hay que ser solidarios con todos.

**Julia:** Déjelos así no más pa que se vayan luego.

*(Agustina sale)*

**María Cristina:** *(susurrando a Flora)* Flora, ahí le traje una bolsa de carbón que rescate de la capilla

**Flora:** ¡¡¡Esa!!! Así se nos alarga la noche.

*(Se mezcla la situación de alegría porque hay más carbón y además molestar a Agustina porque fue donde los carabineros).*



**Julia:** esta señora, tiene mala memoria parece. Si son estos mismos pelaos los que le mataron al curita que quería tanto.

**Carmen:** ¡Shh! ¡Shh!... No pierde tiempo esta Agustina. Métale ojitos a los pelaos.

**María Cristina:** Que anda bonita, Carmen.

**Flora:** ¿Te pintaste tu o te pintaron la cara Carmen?

*(Silencio incomodo)*

**Carmen:** ¡Ay que se ve bonita la mesa! no hay nada como una mesa con comida.

*(Se ve reflejada la espera de los hombres, las mujeres se fuman un cigarro mientras esperan)*

**María Cristina:** Ya, pues ¿y a qué hora empezamos a comer?

**Flora:** Cuando lleguen estos jetones. Que ya deberían estar por volver, porque el partido era hasta las seis y media.

**Julia:** El Jaime debería haber llegado, porque él dijo que no iba a ir na a jugar a la pelota.

*(Tocan la puerta)*

**Todas:** ¡Llegaron!

**Flora:** *(Abre la puerta)* Hola, ¿y los demás? *(Entra Jaime vestido de futbolista)*

**Jaime:** Ya vienen, dijeron.

**Flora:** Julita, el Jaime.

**Julia:** *(Julia habla con Jaime desde la puerta)* ¿Adonde estabai'?

**Jaime:** Con los viejos.

**Julia:** Y como me dijiste que no ibai a ir a jugar a la pelota.

**Jaime:** Ah pero es que les faltaba uno, sino iban a perder por vocoi

**Julia:** No vei' que teniai que ir pal otro lao'.

**Jaime:** Pero puedo ir mañana...

**Julia:** Es que la cosa no es así. Si te comprometiste, teni que cumplir.

**Jaime:** vamos ahora, si todavía alcanzamos.

**Julia:** Jaime, esto te lo teni que tomar en serio, si vai a estar así mejor que no lo hagai.

**Flora:** Ya pues Jaimito, póngase las pilas. La libertad es la libertad, pues mijito.

**Jaime:** Ya, Julia, disculpa *(la abraza)*

**Julia:** Ah, déjame, veni todo hediondo.

**Jaime:** ya me voy a ir a cambiar a la casa.

*(Desde afuera viene Agustina entrando a Jaime)*

**Agustina:** ¡¡¡Jaimito!!! Mijito pase no ma'. Julia, cómo no le ha servio na a este cabro. ¿No tiene frío?

**María Cristina:** Oiga Jaime ¿y por qué uste' llegó solo?

**Agustina:** ¡Ay hermana! Si ya deben venir en camino. Oiga, mijito, uste' está en los huesos...

**Carmen:** Y pa' la otra échele un huevito a la sopa.

**María Cristina:** Tan flaco los pollos...

**Agustina:** No es que el Jaimito fue prematuro.

**Julia:** Sí pero de la cintura pa' arriba no más...

*(Todas se ríen, Julia se avergüenza)*

**María Cristina:** Ya Jaime vaya a lavarse, se cambia de ropa, y nos viene a ayudar a poner las guirnaldas.

*(Jaime sale)*

**María Cristina:** Julia traiga las guirnaldas.

**Flora:** Jaime, ahí tengo una ropa que aparte de las que nos llegaron pa` las lluvias que le deben quedar buenas, y también está el tarro con agua caliente pa` que se lave.

**Julia:** Oye Jaime, ¿estaban los tres? don Anselmo, con el Chundo y don Pepe.

**Jaime:** *(el voz alta desde otro lugar)* Si po' estaban allá jugando en la primera, ¡ah! iban a esperar al Anselmo que jugará en los viejos crack.

**Agustina:** *(riendo)* Va a llegar todo molido mi viejito.

**Flora:** Oye, estos jetones. Ya tenemos todo preparado, y hasta nos pusimos a tomar ya.

**María Cristina:** Bueno, dios quiera que no se hayan quedado pegados por ahí después de jugar el partido *(haciendo gesto de empinarse una cañita. Se ríen)*

**Carmen:** Cosa que no me extrañaría. Y tu Flora no te pongai` a tomar sola poh, convida.

**Flora:** Si se quedaron tomando, el Pepe se va a poner a gritarle cosas a los pacos y ahí sí que le va a llegar.

**Julia:** Está bien que griten, pa que se descarguen un poco.

**María Cristina:** Pobrecitos, si los sacan hasta en calzoncillos de las casas

**Carmen:** Ojalá que a uno le sacarán la cresta.

**Flora:** Putas que estaría güena que los hayan pescado. Nos quedamos con todo preparado y los giles en cana.

**Carmen:** ya... sirvámonos algo.

*(Julia trae las guirnaldas)*

**María Cristina:** Están bien bonitas estas...

**Carmen:** ¿y esta guirnaldita quien la habría hecho? *(mirando a la hermanita)*

**María cristina:** *(se ríe)* bueno uds. saben que no le pego al cosido

**Flora:** si, pero no le pega nah de nah... mírense esta *(se ríen)*

**Julia:** Ni se comparan a las que hicimos pal aniversario en Estrella Blanca.

**Flora:** Es que ustedes si que son organizados.

**María Cristina:** para la otra podríamos participar todas ¿o no Carmen?

**Carmen:** *(desentendiéndose)* Ah, bueno. Y estos que se demoran

**Jaime:** *(Entrando con ropa chica)* Si los viejos ya deben estar por llegar, no son na' pavo pa` que se los lleven. Tía podría soltarle la basta...

*(Le pasan guirnaldas a Jaime y las coloca)*

**María Cristina:** Parece que el finao' era ma' chico.

**Flora:** Oye es que tu pegaste el estirón en la pieza.

**Carmen:** Flora ¿Que le echó al agua? Déle un poquito a la Agustina pa' que Don Anselmo se lave otra cosita.

*(Mujeres contemplando el espacio arreglado, se escuchan disparos. Silencio.)*

**María Cristina:** Hace como cuatro años, desde que llegué que no se ha podido celebrar las Carmen sin algún percance.

**Flora:** No hermanita, si hace harto rato más que no hemos podido celebrar nada sin tener que estar con el alma en un hilo.

**Agustina:** *(llamándolo a escondida)* Jaimito, venga pa` ca`, mire sírvase este enguinda'o que preparé.

**Carmen:** Oye Agustina, sírvenos a todas

**María Cristina:** ya... arrímense todas y pongan su mejor cara.

**Jaime:** Hermanita esa cámara ¿es la que le quitaron al periodista que andaba otro día?

**María Cristina:** Si pue` se la recuperamos, y como no la ha venido a buscar, tenemos como tres en la casa. *(A las mujeres)* Ya pues acomódense.

*(Se dispara la primera foto)*

**Flora:** Pero yo salí con los ojos cerrados.

**María Cristina:** Saquemos otra.

*(Se dispara la segunda foto)*

**Agustina:** Pero avise hermana.

*(Va a programarla, se acomoda, la cámara no dispara)*

**Carmen:** ehh... no pasa na`...

**María Cristina:** Parece que no se programó

**Julia:** No importa de ahí la tomamos.

*(Música) (Después de la foto Jaime se va)*

## **Segundo Cuadro**

**María Cristina:** Par de patos

**Carmen:** piqué

**Flora:** *(picarona)* ¿Dónde? *(El resto se ríe)*

**María Cristina:** Solito el uno.

**Carmen:** Flora por que no nos serví mas pilsen.

**Flora:** Toma Julia *(pasándole el vaso)*

**Julia:** Yo no quiero na`.

**María Cristina:** 55.

**Carmen:** Ni que quisieras Julia, no te pongai` vivaracha.

**Julia:** Ay Carmen si por eso lo decía.

**María Cristina:** 5.

**Agustina:** ¿Y usté hermanita se va a servir?

**María Cristina:** ¿Y por que no señora Agustina? si yo no estoy na` embarazada. *(Se ríen todas)* Además tanto cantar la lota se me seco la garganta.

**Julia:** Hermanita no se vaya a curar.

**María Cristina:** Si es por compartir. Yo ya luego me tengo que ir. El 8.

**Agustina:** ¡Pero como se va ir! No se puede andar a esta hora en la calle.

**Flora:** Si pue` no se venga a hacer la valiente.

**María Cristina:** La edad de Cristo.

**Todas:** Amén.

**Julia:** Les quedaron preciosas brillantes.

**Flora:** Las guirnaldas...

**Agustina:** ¡Para el aniversario nos vamos a lucir! tenemos que empezar a organizar las reuniones hermanita.

**María Cristina:** Ustedes saben que nuestra casa está disponible...

**Carmen:** Podríamos juntarnos este martes.

**Flora:** Pero Carmen, si falta harto pal` aniversario en octubre.

**María Cristina:** ¿Este es 6 ó 9?

**Julia:** 6

**María Cristina:** ¿Este es 6 ó 9?

**Agustina:** Hermanita es 6...

**Julia:** ¿6? ¡Teni lota Carmen! (*María Cristina le canta los números para revisarlos*)

**Carmen:** Ah, de veras, pero igual nomás

**Flora:** Tamos distraídas, Carmen. Te acordaste del Chundo parece

**Carmen:** Si, es que me llegó una carta.

**Julia:** ¿Por qué no me había contado? ¿Sabe lo que dice?

**Carmen:** No sé. Supongo que las cosas que dicen los hombres... Yo no entiendo bien, quizá que tonteras cuenta.

**Flora:** Seguro, ahora que está sólo por allá, te dice que te quiere y que te echa de menos.

**Agustina:** Yo no le pego a las letras. Pero Julia léasela usted.

**Julia:** A ver...

**Carmen:** Ya poh, ¿qué dice?

**Julia:** No logro entenderle la letra... no se le va a entender nunca.

**María Cristina:** Pásenmela a mi: (*Lee la carta, y las mujeres opinan y molestan a Carmen*) "San Antonio 1º de julio de 1986. Querida Carmen:

**Agustina:** ¡Partimos bien, partimos bien!

**María Cristina:** (...) Me han pasado muchas cosas en este viaje. El trabajo aquí está mucho mejor, se respira otro aire.

**Flora:** ¡Qué bueno que encontró una pega mejor!

**Julia:** Es que con los trabajos que inventaron parecían astronautas.

**Agustina:** Si po! Moviendo piedras de allá pa' acá, de acá pa' allá.

**Carmen:** ¡Ya pue hermanita siga!

**M. Cristina:** (...) Te cuento también que acá hay muy buenas personas que me han hecho compañía este tiempo. Quiero pedirte disculpas por todo lo que te he hecho *(las mujeres miran a Carmen)* Me gustaría decirte que te quiero mucho *(suspiros y silencio)*

**Carmen:** Ya pue hermanita!

**M. Cristina:** (...) pero creo que no voy a volver más a Santiago, ya que estoy construyendo otra vida por acá, junto a otra mujer. Espero que me perdones algún día. Me quedaré con los mejores momentos que vivimos juntos. Tú eres una muy buena mujer y mereces algo mejor. Te quiere Chundo." (silencio)

**Julia:** ohhh, el weón maricón.

**Flora:** Mándale una carta de vuelta. Teni' que decirle que estai' feliz. Que no se aparezca, porque teni' a otro hombre pa' cuidarte. Toma aquí hay un lápiz y una esquela.

**Agustina:** No se vaya a quedar callada.

**Carmen:** ¡Si no sé escribir! (silencio)

**María Cristina:** Arriba el ánimo, Carmen. Tiene que ponerse bonita no más y buscarse otro. Total usted no está casada.

**Flora:** *(A los músicos)* Tóquenle algo a la Carmencita, pa' que se nos alegre.

*(Bailan la cumbia, bailan invitando al público. Tocan la puerta en el griterío)*

**Flora:** ¿Quién es? *(Todas se asustan)*

**Jaime:** *(desde afuera)* Doña Flora soy yo el Jaime.

**Flora:** *(Lo tira hacia adentro)* ¡Pasa! Julia.

**Agustina:** Mijito pase... ¿que andaba haciendo en la calle?

**Julia:** (*Abrazo*) ¿Estás bien?

**Jaime:** Sí, está todo bien. Te quería ver un ratito y dejarte unas cositas para él.

**Julia:** o para ella... No ha parado de crecer, ya no me cabe nada. Tengo la pura jardinera

**Jaime:** Te vei' bonita... se ven bonitos.

**Julia:** come algo antes que te vayai'.

**Agustina:** ¿Pa' dónde se va a ir?

**Jaime:** (*evadiendo*) Ahí, al frente no más tía, donde los viejos.

**Agustina:** Ah, cuídese igual.

**Flora:** Los picaos tuvieron que armar su cahuín.

**Agustina:** (*sarcástica*) Sírvase algo con nosotras, antes que vuelva pal frente.

**Jaime:** Me tomé algo allá, eso si le aceptaría un agua caliente tía.

**María Cristina:** Debe estar bien regao` para que ande pidiendo agüita caliente...

**Julia:** No vayan a repetir la gracia del año pasado.

**María Cristina:** Esta vez no podríamos sacarlos hasta mañana.

**Carmen:** Que hagan lo que quieran.

**Flora:** ¿¡Comamos mejor!?

**Jaime:** (*aparte Jaime y Julia*) Mira esto es lo que te traje (*le da el juguete*). Para calmarlo cuando ande dando vueltas por aquí.

**Julia:** Ojalá que no salga tan loco como su papá no más

**Jaime:** O tan loca como su mamá. No sabemos qué va a ser.

**Julia:** (*mirando la bolsa*) Jaime, pero esta ropa está nueva. ¡Viste que eres loco!

**Jaime:** Quiero que esté bien, que crezca bien.

**Julia:** Ya pero cuando nazca no lo podemos mal acostumbrar a estas cosas.



**Jaime:** no... si va a ser sencillo.

**Julia:** *(Jaime mide el chaleco en su guata).* Mira, está pateando, es súper inquieto.

**Jaime:** Pero te apuesto que cuando juegue con esto se va a quedar dormido. ¿Qué te dijo el doctor? ¿Cuándo te mejorai'?

**Julia:** Pa' fines de Agosto me dieron fecha.

**Jaime:** ¡Oh! Ya no queda nada

**Julia:** Mira Jaime cuando estai' tu se queda tranquilito altiro.

**Jaime:** Qué ganas de quedarme aquí con los dos

**Julia:** Pero quédate un ratito más.

**Jaime:** No puedo.

**Julia:** Pero un ratito chiquitito.

**Jaime:** Chiquitito, chiquitito.

**Julia:** Sí, chiquitito

**Jaime:** bueno, *(al resto)* ¿ayudo en algo?

**M. Cristina:** Usté ya puso todo lo que tenía que poner *(señalando el embarazo de Julia)*

**Agustina:** Salú por la virgen del Carmen.

**Carmen:** Y salú por el bebe que viene el camino ¿cómo se va a llamar la guaguita?

**Julia:** Julia si es niña y Jaime si es niño

**Flora:** ¡Qué fome!

**Jaime:** Yo también había pensado en Víctor si es niño.

**Julia:** *(mañosa)* ¡No! Tú pensaste en Manuel, yo pensé en Víctor.

**Jaime:** Bueno y si es mujer le ponemos Victoria. *(Todas celebran)*

**Carmen:** Un salú por La Victoria y por mí que estoy de Santo.

**Todos:** ¡Salú!

*(Jaime y Julia se apartan de la mesa y los músicos tocan un vals peruano)*

**Jaime:** Cuídate mucho. No hagai' rabiari a las tías *(abrazo).*

**Julia:** Ándate rápido pa' que volvai' antes.

**Agustina:** ¡¿Por qué no se bailan un vals los novios?!

**Todas:** El beso, el beso...

**Julia:** No, es que están todos mirando (*las mujeres se tapan los ojos*) es que están todos mirando (*miran al público. El público se tapa los ojos. Se corta la luz*)

**María Cristina:** Ya cortaron la luz otra vez

**Agustina:** ¿Y el Jaime?

**Julia:** Se fue doña Agustina.

**Agustina:** ¿Cómo, pa` dónde se fue?

**Julia:** Pa donde los viejos, si ya le dijeron.

**Agustina:** Tu sabí que no se fue na pa' alla, yo no soy tonta me hago a veces no mas, desde que el Jaimito la conoció a ud. ha cambiado mucho, antes él no se metía en nada, sólo andaba jugando a la pelota.

**Flora:** Ya Agustina si el Jaime es grande, ya sabe lo que hace.

**Agustina:** ¿Pero pa` donde se fue? ¿Me va a decir?

**María Cristina:** Tranquila Agustina, menos preguntas a Dios y perdona

**Agustina:** No me voy a quedar tranquila hasta que sepa de ese chiquillo.

**Julia:** Yo tampoco...

**Agustina:** Viste que se fue a hacer algo peligroso. Para dónde se fue, por qué lo dejaste irse.

**Julia:** No le puedo decir na' señora Agustina, yo también hubiese querido que se quedara, pero tiene que ir. Es necesario para que todo esto cambie ahora. Entienda señora, entienda. (*Llorando*) ¿ Por qué no lo retuvo ud.?

**Carmen:** No entiendo qué fue a hacer el Jaimito. ¿Cómo se le ocurre salir a esta hora?

**María Cristina:** ya Carmen no siga

**Carmen:** pero si sólo quiero saber....

**María Cristina:** Carmen

**Flora:** *(cambiando de tema)* Sírvanse un arreglao` no ma`, que este año vamos a celebrar solas de nuevo... mire que la Carmen no ha dejao` de llamarse Carmen, y tu soy Agustina del Carmen ¿o no? ¿Y yo...? yo soy Flora del Rosario... esa es otra virgen pero igual no mas *(hacen un salud)*.  
*La banda comienza a tocar un bolero del amor ausente, las mujeres van a la puerta y ventana. Se escuchan balazos.*

### **Tercer Cuadro**

**Músicos:** ¿Quieren que siga? ¿Quieren que pare?, ¡eoh, eoh eoh!... que siga el reveo... ¡el que no salta es Pinochet, el que no salta es Pinochet!... ¡Y va a caer, y va a caer!... ¡Luchar, crear, poder popular, luchar, crear, poder popular!... ¡Vamos Chile caramba, Chile no se rinde caramba! *(bis)*  
*(Las mujeres se ven borrachas)*

**María Cristina:** *(texto extracto de la leyenda de la Virgen de la Tirana)*  
“...Y de ser cristiana y morir como tal ¿renaceré en la vida del más allá y mi alma vivirá unida a la tuya por siempre jamás? ... Estás seguro de ello, ¿verdaderamente seguro? Entonces bautízame, quiero ser cristiana; quiero ser tuya en ésta y en la otra vida...”

**Flora:** ¡Julia, el Víctor está llorando!

**Carmen:** Ese llanto es de hambre.

**Julia:** Si ya le voy a preparar la leche.

**Flora:** ¿Ya no le estoy dando pecho a tu guagua? ¿Qué leche le estoy dando?

**Carmen:** ¿No le estarás dando la leche que dan por cuadra?

**Julia:** pero es que no me baja

**María Cristina:** Esa leche se reparte para niños más grandes, no para las guaguas, les hace mal.

**Flora:** Eso no es bueno pa` tu niño.

**Julia:** ¡No me cateteen!

**Carmen:** Esta semana me toca a mí ir a buscar la leche a la iglesia...

**Flora:** (A *Julia*) Tomate una taza de leche caliente pa que te relaji, tranquila.

(*Julia sale .Comienza a llover las mujeres se reúnen alrededor de un bracero*)

**Carmen:** La Julia ha estado muy nerviosa, es que le ha tocado pesao, además hoy se cumple un año de lo que le pasó al Jaimito... (Silencio)  
¿Que será pal futuro de este huachito?

**Flora:** estudiar no mas eso es lo único que va tener que hacer.

**Carmen:** ojala que quiera ser aviador cuando grande, puta que se va a ver lindo con uniforme, pelaito, jajaj.

**Flora:** milico pa variar...

**Carmen:** ¿Y a usted hermana que le hubiera gustado ser aparte de monja?

**María Cristina:** Uh, no se, ¿a ver?, jajaja, ya Azafata. Si una vez estuve punto de inscribirme pero... adivinen que, me enamore.

**Carmen:** jajajaja (*picarona*) ¿De quien se enamoró hermana?

**María Cristina:** De Jesús po niña por Dios (*se rien*). Y cuando me ha tocado viajar a visitar a las hermanitas de otros países, miro a las azafatas y me da envidia, sana eso si.

**Carmen:** Yo también quería ser azafata, era un sueño, porque los pilotos de avión se parecían tanto a mi papá que era alto, peladito, meceteao. Y siempre andaba viajando.

**María Cristina:** ¿Y por qué no lo hizo?

**Carmen:** Porque a la Carmen se le ocurrió embarazarse, y enamorarse...

*(Silencio incomodo.)* ¿Y tú Flora?

**Flora:** A mi me hubiera gustado trabajar en el club hípico, pa andar a caballo. *(Entra Julia)*

**Julia:** Ya se quedo dormido, pucha que cuesta acostarlo.

**Maria Cristina:** ¿Y usted Julia que le hubiera gustado ser?

**Julia:** A mi me hubiera gustado ser enfermera...

**Flora:** Que bonito...

**Julia:** Enfermera de guerra...

**Flora:** Que es valiente la Julia...

**Julia:** Pa andar metida ahí en las guerras de verdad, no como esta guerra, ahí entre metralleta y metralleta, no entre piedras y tanques. Pero ahora quiero ser buena mamá no más así como uds.

**Flora:** ¿Y después?

**Julia:** No sé.

*(Silencio)*

**Carmen:** Ya preparémosle una malta con huevo a la Julia pa que le baje la leche. Tenemos malta....

**Flora:** Pero no están los huevos... No, es broma, si hay huevo... *(Se ríe)* Yo tomaba malta con huevo cuando estaba embarazada, el Pepe se enojaba, pero yo me iba a tomar con mi suegra no ma`, era mas buena pa` ponerle la `eñora esa.

**Carmen:** *(se ríe)* Si les contara cuando nos tomamos cinco litros de malta con huevo con la Agustina... después andaba aquí *(señalando la nariz)* con el olor de la malta y una semana vomitando...

**María Cristina:** Bien buena que era pa` tomar la Agustina.

**Carmen:** Puta al Chundo también le gustaba la malta con huevo.

*(Bailan un rock and roll)*

**Julia:** *(le hace gestos a Carmen)* ¡Ya po` sacúdete un poquito!, o te vai a achacar por el pelotuo del Chundo

**Carmen:** *(Julia la toma de la cintura y comienza a moverla)* ¡Ay Julia si yo soy re mala pa` bailar!

**Flora:** *(se ríe)* Esa no te la creí ni tu... mira que antes que te casarai` erai` ma` guena bailar y pa otra cosa también *(sigue riendo)*

**Carmen:** Mejor ni hablé, mira que no era yo la mas suelta... por que a voh donde se te ocurría le poniai` gueno... y antes de casarte con el pepe ya teniai guagua. *(La música se detiene)*

**María Cristina:** Carmen por Dios...

**Julia:** Ten cuidado con lo que estai diciendo.

**Flora:** *(de la risa a la rabia)* por lo menos me recibió un buen hombre, que no me andaba sacando la cresta por suelta.

**María Cristina:** Cálmese Flora.

**Carmen:** ojalá te hubieran dao un poco pa que no anduvieras metía en weas.

**Flora:** ¿En qué weas?

**Carmen:** En wea políticas.

**Flora:** ¡claro, por esa wea hay comida, leche, zapato pal colegio...!

**Carmen:** Sí pero por esas misma wea mataron al Jaime. ¡Vo también sabiai pa donde iba ese día y te quedaste calla!

**María Cristina:** Carmen, la Flora no tiene la culpa.

**Carmen:** ¡No se meta ud. hermanita que ud también va a tener que pedir perdón a dios por no haber dicho nada!

**Julia:** Ninguna de nosotras tiene la culpa.

**Flora:** ¡¿Qué queríai que se quedara tirado en la casa?! ¡por lo menos murió peleando por lo que encontraba justo!

**Carmen:** ¡Uds. Creen que eso va a servir de algo, que va servir de algo que sigamos haciendo guirnalda pal 30 de Octubre, que sigamos haciendo ollas comunes, leche por cuadra y todo eso!

**Julia:** Ahora no te dai cuenta Carmen, pero más adelante vas ver que todo lo que hacemos, sirvió. Y te aseguro que mañana....

**Carmen:** *(Interrumpe)* Seguramente va a pasar que vamos a tener ganas seguir organizándonos, seguramente va a pasar que se haga justicia, seguramente a mi no me van a seguir sacando la cresta, seguramente a otro cabro como el Jaime no le van a seguir pegando y matando los pacos por pelear por lo que cree, seguramente vamos a tener derecho a saber leer y escribir y comprender bien.

**Julia:** ¡Claro que vamos a tener esos derechos. Yo sé que mi hija se va a poder educar como tiene que ser y cuando no esté de acuerdo con algo, va a poder decirlo!

**Flora:** ¡Sí, eso tiene que pasar... eso tiene que pasar!

**María Cristina:** ¡Eso es, Flora, hay que tener fe!

**Carmen:** ¡Hermana a usted la fe le sirve, porque no tiene los problemas que tenemos nosotros, así que no se meta! porque lo que realmente va a pasar es que todos se van arreglar lo bigotes y ni siquiera se van a acordar de lo que hacemos. Nos van a seguir cagando los pacos, los hombres, los ricos, todos los que tengan un poquito de poder, eso va a pasar *(Carmen se va)*

**M. Cristina:** Carmen.

**Flora:** Déjenla que se vaya no ma`

*(Carmen no termina de salir, vuelven a la mesa. En un rincón Maria Cristina reza a la virgen)*

**María Cristina:** Salú por usté virgencita... virgencita mire nosotros todos lo años nos juntamos a celebrar, traemos lechecita, arroz, pollo, incluso la Carmen prepara siempre un arregleo`, entonces virgencita ¿porque estos

cabritos que están parados en la esquina se portan así?... ¿porque usted los cuida más a ellos y no a nosotras, las que vamos quedando? ¿Porque usted es reina y patrona de los que están allá afuera? ¿Por qué permite esto? Virgencita del Carmen nosotras nos juntamos todos los años a celebrar... usted nos tiene que cuidar...

*Canción de la Virgen del Carmen, música de la Tirana. Entran la Imagen de Jaime y Agustina vestidos de carnaval. Bailan y la imagen de Jaime arroja un panfleto que dice: "sin el pueblo no hay acuerdo")*

### **Epílogo**

*(Está lloviendo)*

**Julia:** Nos llovió de nuevo este año

**Carmen:** ¿Y no queda mas trago?

**María Cristina:** Se acabó todo.

**Flora:** El que guarda siempre tiene... *(De debajo de la mesa saca una botella de enguindao`. A Carmen)* este es el enguindao` que te había traído alguna vez la Agustina años atrás.

**María Cristina:** lo siento no las voy a poder acompañar, tengo que ir a la vicaria en unas horas más, así que debo descansar. *(A Julia)* Ya ud. también tiene que descansar mire que tiene que estar presentable.

**Flora:** ¿Por qué, pa dónde vai?

**Julia:** Es que la hermana me consiguió una trabajo en la vicaria y tengo que ir a una entrevista. ¿Carmen me podí cuidar al Víctor?. *(Lo va a buscar)*

**Carmen:** Déjalo acá no ma`, no lo vai a sacar ahora con esta lluvia.

**Flora:** Que le vaya bien Julia, trabaje harto mire que la pega es escasa. *(Julia se va junto con Maria Cristina. Carmen le abre la puerta, sale y entra con un panfleto)*



**Carmen:** Menos mal que el enguindao` no era trago amargo, sino pura malicia. **Flora:** ¿Que pasa Carmen?

**Carmen:** Es que me acorde de la pelea que tuvimos el año pasado. Toda la gente que ha salido ahora pa la calle... Yo no vote pal 80, ¿debería ir a votar esta vez cierto? Y pensar que en unos meses mas puede que la cosa cambie.

**Flora:** Quizás... (*Leyendo un panfleto*) "sin el pueblo no hay acuerdo". Ya, vo todavía estay de santo así que sírvete mas enguindao, hay que bajarlo entero o si no la Agustina nos va a venir a penar (*se ríen*).

**FIN.**