



Universidad de Chile
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Sociología

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE SOCIÓLOGA

**TEATRO POPULAR CHILENO EN LA
ACTUALIDAD:**

**REPRESENTACIONES SOCIALES DE
ESTUDIANTES DE ACTUACIÓN A PARTIR DE SU
PRÁCTICA TEATRAL**

ESTUDIO DE CASO DE LA ESCUELA DE TEATRO MACUL 2019

Fabiana Xaviera Dinamarca Fernández

Profesora Marisol Facuse

4 de noviembre, año 2021

Agradecimientos

Este trabajo está dedicado a dos de mis pilares fundamentales, que ya no se encuentran en este plano terrenal, pero que desde alguna galaxia me observan y acompañan en todo momento. Lilita y Huguito, mis abuelos. A donde estén, gracias infinitas.

Agradezco también a Claudia, mi mamá, que desde el día uno me ha entregado todo el apoyo y comprensión necesaria para llevar a cabo mis procesos.

A Lorena; mi tía, madrina y compañera de vida, quién siempre ha sido un soporte desde los momentos más graciosos hasta los más difíciles. Quién ha entregado una confianza y admiración gigantesca en todo lo que hago. Hoy, a través de estas palabras, te hago saber que la admiración es mutua. Muchas gracias por tanto mi Lore.

A Rodrigo y a mis hermanxs, Emi y Pelao, quienes siempre me motivaron y animaron en este proceso.

A mis amigas, que siempre han creído en mí y me han apañado hasta en las locuras más grandes como estudiar dos carreras. No saben lo significativo que ha sido recorrer esta vida con ustedes que, a pesar de estar en momentos, lugares y propósitos distintos, siguen ahí y me demuestran que no necesitamos la misma sangre para ser eternas. A mis amigos de la universidad, quienes hicieron este proceso mucho más liviano y llevadero. Me sacaron sonrisas que no voy a olvidar y me demostraron que no se necesita conocernos de toda la vida para lograr vínculos fuertes y duraderos.

A mi profesora guía, Marisol Facuse, por haberme acogido en este complejo proceso de finalización y haber confiado en mí tema a investigar desde un principio.

A mi profesor Igor Pacheco, por haberme acompañado y motivado no sólo a terminar esta tesis, sino que, también en la carrera de teatro, transmitiéndome lo lindo y maravillo que es actuar e incitándome a vibrar siempre con lo que hago.

Índice

1. Resumen.....	6
2. Palabras Claves	6
3. Antecedentes	7
3.1. Teatro popular chileno	7
3.2. Representaciones sociales en el teatro.....	11
3.3. Escuela de Teatro de Macul	12
4. Problematización.....	14
4.1. Pregunta de investigación.....	16
4.2. Objetivos de investigación	17
4.2.1. Objetivo general	17
4.2.2. Objetivos específicos.....	17
4.3. Relevancias de la investigación.....	17
4.4. Hipótesis de la investigación.....	18
5. Marco teórico-conceptual.....	19
5.1. Representaciones sociales	19
5.2. Cultura y sociedad.....	22
5.2.1. Cultura y representaciones sociales.....	22
5.3. Sociología del Arte.....	23
5.3.1. Arte como actividad colectiva.....	24
5.3.2. Arte como actividad ideológica.....	25
5.4. Lo popular	26
5.4.1. Arte popular.....	28
5.5. Práctica teatral	29
5.5.1. Estética	29
5.5.2. Organización	30
5.5.3. Tipo de repertorio.....	30
6. Marco metodológico	31
6.1. Técnicas de producción de información.....	32
6.1.1. Entrevista.....	32
6.1.2. Observación participante.....	32
6.2. Muestra.....	34
6.3. Análisis de información	36

7.	Resultados	36
7.1.	Concepciones sobre lo popular a partir de la estética teatral.....	37
7.2.1.	Valoraciones respecto a la organización del financiamiento	41
7.2.2.	Valoraciones respecto a la organización del trabajo actoral	46
7.3.	Concepciones sobre lo popular a partir del tipo de repertorio.....	52
8.	Conclusiones	57
8.1.	Síntesis de resultados	57
8.2.	Limitaciones, apreciaciones y comentarios finales	65
9.	Referencias bibliográficas	68
9.1.	Entrevistas utilizadas como bibliografía	72
10.	Anexos.....	74

1. Resumen

Desde 1994 a la fecha, la Municipalidad de Macul, a partir del Departamento de Cultura, ha desarrollado un proyecto llamado Escuela de Teatro de Macul que tiene como objetivo promover el acceso gratuito a un teatro de calidad. Lo anterior no solo se materializa en la posibilidad de ver teatro, sino que también estudiarlo. De ese modo, la escuela, año tras año recibe a un grupo diverso-en edad, sexo, procedencia educativa, nivel socioeconómico, etc.- para realizar trabajos anuales en el mundo teatral. Al respecto, este trabajo investigó las representaciones sociales de las/os estudiantes de la escuela a través de su práctica teatral, la cual se entendió a partir de tres dimensiones: estética, organización y tipos de repertorio. El objeto de estudio fue lo popular y se desarrolló entendiéndolo como un fenómeno característico de la sociedad chilena y latinoamericana. Para esto, se problematizó el teatro popular chileno en la actualidad, tomando en cuenta su origen y comportamiento en su época de mayor desarrollo y apogeo. Esto se llevó a cabo recurriendo a perspectivas teóricas de las representaciones sociales; cultura, sociología del arte, arte popular y teatro. Además, se trabajó con un plan metodológico cualitativo, en el cual la producción de información se realizó mediante 10 entrevistas, observación participante y observación documental de 11 obras. Los hallazgos de esta investigación relevan que es posible hablar de teatro popular en la actualidad, pero que este no se conoce bajo los cánones tradicionales en los que se originó. En ese sentido, las representaciones que surgen sobre lo popular en la actualidad se extienden a significaciones más extensas que contemplan las diversas problemáticas que atañan a la ciudadanía hoy.

2. Palabras Claves

Representaciones sociales- teatro popular- sociología del arte-lo popular- práctica teatral- problemáticas actuales.

3. Antecedentes

Antes de comenzar, es importante señalar que los antecedentes utilizados en este trabajo se obtuvieron de investigaciones documentales teatrales y de ciencias sociales. En relación con ello, la información se presentará en tres subapartados. Por un lado, se expone una revisión sobre teatro popular enfocado en su práctica teatral característica (inicios, objetivos, temáticas, entre otros). En segundo lugar, se da cuenta de ciertos trabajos afines al tema que aborda esta investigación -de ciencias sociales y teoría teatral- considerados útiles para trabajar representaciones sociales en el teatro y, en este caso en particular, teatro popular. Por último, se hace referencia a los antecedentes de la Escuela de Teatro de Macul, lugar al que se remonta esta investigación.

3.1. Teatro popular chileno

Desde un tiempo a esta parte diversas/os dramaturgas/os, actrices/actores e investigadoras/es han sistematizado información sobre el teatro popular chileno en múltiples trabajos impulsados desde universidades, municipalidades, ministerios, oficinas independientes, entre otros. Entre ellos destaca la publicación de María Zegers (1999): *25 años de teatro en Chile; Teatro popular: dos periodos, dos anécdotas* de Fernando Díaz (2012); *¿Y por qué no la revolución del teatro? El T.E.P.A o la “propaganda política con forma teatral?”* de Isidora Aguirre, de Andrés Grumann (2013); y *Prácticas de la teatralidad en Chile a partir del trabajo de Andrés Pérez Araya* de Ana Harcha (2017). En todos estos trabajos es posible identificar que el origen del teatro popular en Chile se remonta a la época de las salitreras (finales del S.XIX y principios del S.XX) en la que esta categoría del teatro se conformó en base a trabajadoras/es obreras/os quienes, en un comienzo, organizaron reuniones con actividades dramáticas con el objetivo de entretener y sobrellevar su día a día. Sin embargo, de manera paulatina se fue transformando en un espacio de denuncia y reflexión respecto al cuestionamiento de las condiciones precarias de existencia en las cuales las/os trabajadoras/es estaban sometidas/os. De ese modo, el teatro popular se consolidó bajo el objetivo de impulsar un movimiento obrero que fuera capaz de llevar a cabo la transformación social (Herrera, 2012).

Dentro de lo que se constituye como teatro popular se reconocen dos periodos importantes.

El primero ocurre entre los años 1960 y 1970, en donde este tipo de teatro alcanzó su mayor punto de consolidación debido a que no sólo se organizó en torno a la protesta por las condiciones de vida de los grupos sociales afines al teatro popular, sino que también formó parte de la campaña política de Salvador Allende. De ese modo, gran parte de este teatro configuró sus elementos -estéticos, de contenido, organizacionales, entre otros- en función de la propuesta de la Unidad Popular (Zegers, 1999). Grumann (2013) señala que Isidora Aguirre¹ definió esto como “una propaganda política con forma teatral” (pág.3), la cual se caracterizó por la transmisión de mensajes políticos que se enmarcaban en el imaginario ideológico socialista propuesto por Allende.

Paralelo a esto, los teatros universitarios también encontraron un punto importante de prestigio durante este periodo. Su trayectoria comenzó a inicios del S. XX, siendo la década de 1930 una época clave en su desarrollo. Grupos de jóvenes con ganas de hacer teatro y que, en su mayoría, pertenecían a otras carreras universitarias y/o liceos, experimentaron con los nuevos hitos culturales de la época; las vanguardias teatrales, nuevas técnicas que se desarrollaban fuera, clásicos del teatro, entre otros. Todo se realizó desde la perspectiva nacional de un movimiento artístico que paulatinamente se profesionalizó y abarcó todo el territorio. De las instituciones más reconocidas se encuentran: (1) Teatro Experimental de la Universidad de Chile [1941], (2) Teatro Ensayo de la Universidad Católica [1943], (3) Teatro de la Universidad de Concepción: *TUC* [1945], (4) Teatro de la Universidad Técnica del Estado: *Teknos* [1958], (5) Teatro de la Universidad de Antofagasta [1962], entre otras escuelas (Ochsenius, 1982). Estos grupos de estudiantes no sólo se conformaron a partir de la investigación y desarrollo de las técnicas actorales globales, sino que también realizaron un trabajo consciente respecto al país. En ese sentido, presentaron sus proyectos a lo largo del territorio, llegando a sectores populares, sindicatos, jóvenes, trabajadores, etc. De ese modo, muchas compañías se motivaron con el trabajo territorial y se unieron a las campañas políticas de la Unidad Popular, demostrando así un trabajo unificado con los intereses

¹ Reconocida dramaturga chilena que participó activamente en el teatro popular durante el S. XX. Su trabajo estuvo enfocado en la democratización cultural en poblaciones de Santiago de Chile, y en la difusión de la propaganda política de Salvador Allende (Biblioteca Nacional de Chile, s.i).

culturales del proyecto encabezado por Salvador Allende (Biblioteca Nacional de Chile, 2018).

El segundo periodo significativo corresponde a la época de la dictadura militar iniciada en 1973. Allí, el teatro -al igual que otras prácticas artísticas y culturales- fue brutalmente reprimido a través de exilios, desapariciones y asesinatos de una cantidad importante de sus participantes, lo que provocó una disminución significativa en esta actividad (Herrera, 2012). Dicha situación generó que el teatro popular se mantuviera mediante la clandestinidad, bajo la consigna del teatro como mecanismo de resistencia a la dictadura encabezada por Augusto Pinochet. En ese sentido, la reorganización y la gestión territorial fue un desafío el cual estuvo constantemente en tensión tanto por la dificultad para desplegar la actividad en los espacios públicos como por el forzoso proceso de individualización que conllevaba la ideología neoliberal impuesta en el periodo dictatorial (Alano & Kong, 2012). De la misma manera ocurrió con los teatros universitarios; en algunas universidades la carrera de teatro se vio forzada a cerrar, mientras que en otras existieron cambios bastante drásticos y muchas/os de sus alumnas/os fueron expulsadas/os, torturadas/os, exiliadas/os, mutiladas/os y algunas/os desaparecidas/os (Biblioteca Nacional de Chile, s.i). Pese a ello, algunos colectivos populares² y algunas compañías de estudiantes lograron configurar un teatro que hizo posible unificar todos sus elementos (estéticos, organizativos, de gestión, etc.) en función de la entrega de un mensaje político que incitara a la resignificación de los símbolos patrios, a la abolición de modelos de belleza neoliberal, al rechazo de una forma única de familia, a la reivindicación de la diversidad sexual, a la representación de los sectores marginales, etc. (Harcha, 2017). Todo esto se realizó con el objetivo de volver a organizar a los sectores populares, fortalecer su identidad, recuperar territorios sin perder los puntos de vista, la praxis y, por tanto, las representaciones sociales de lo que era esta forma de hacer y entender el teatro bajo la idea de *lo popular* (Herrera, 2012).

El panorama de reorganización teatral tomó más fuerza hacia la década de 1980 gracias al aporte de muchas/os actrices/actores que retornaron del exilio y volvieron a sus labores artísticas contando con la experiencia obtenida durante los años fuera de Chile. Esto movilizó

² Algunos de estos colectivos fueron: Teatro Universitario Independiente, Compañía Imagen, Compañía La Feria, Investigación Teatral, Teatro del Ángel, entre otros (Biblioteca Nacional de Chile, s.i).

bastante el trabajo teatral chileno y logró expandirse por el territorio nacional alcanzado una gran acogida por parte de las/os pobladoras/es. De esa manera, artistas como Mauricio Celedón y el Teatro del Silencio; Andrés Pérez y El Gran Circo Teatro; La Troppa; Alfredo Castro y Teatro La Memoria, entre otras/os lograron dar esperanza al movimiento de teatro en Chile, el cual se vio censurado y perjudicado por varios años (Biblioteca Nacional de Chile, s.i).

Como plantea Juan Villegas (2009), desde 1990 en adelante, el teatro chileno se enmarcó en un periodo de transición a la democracia en el cual, a pesar de caracterizarse por haber votado el fin a la dictadura militar y sus respectivas reformas, se mantuvieron las lógicas político-económicas instauradas en el régimen de Augusto Pinochet. Esto repercutió de manera sustantiva en la cultura chilena debido a la internacionalización de los contenidos. En otras palabras, es posible señalar que “la cultura nacional se ha abierto a las tendencias culturales internacionales y ha sido impactada por la postmodernidad y la globalización” (pág. 191). En ese sentido, el teatro chileno no fue la excepción y si bien se han mantenido muchas compañías con un mismo objetivo teatral, buscando dejar en evidencia los procesos sociales de manera crítica y reflexiva, han surgido otro tipo de agrupaciones quienes tienen un foco más comercial y llevan a cabo un teatro mercantil. Siguiendo esta lógica, desde el retorno a la democracia a la fecha, la masificación de instituciones educativas, en su mayoría privadas, posibilitaron la expansión de los teatros, sus compañías y repertorios. De ese modo, la ampliación de posibilidades para hacer teatro y los tipos de escuelas existentes (enfoque, perfil, etc.) ha conllevado a una idea de teatro mucho más heterogénea sin lograr un proyecto necesariamente unificado como lo era en la época de los años 1950-1990.

Debido a lo anterior, es posible observar que el teatro popular ha ido disminuyendo en espacios de organización comunitaria, territorios públicos, círculos educativos, entre otros, debido a la matriz sociopolítica neoliberal consolidada (Garretón, 2009), la cual si bien no ha provocado la erradicación total de las formas populares en los espacios artísticos (y no artísticos también), se ha caracterizado por interrumpir un modo de teatro más reflexivo, político y consciente, dando paso a la existencia de una subordinación importante a la cultura hegemónica mercantil (Bozo, 2014).

3.2. Representaciones sociales en el teatro

Como se mencionó con anterioridad, en esta sección se exponen los trabajos afines al tema de representaciones sociales en el teatro. Al respecto, cabe señalar que la investigación en esta materia no ha sido explotada. Sin embargo, fue posible encontrar estudios pertinentes al proyecto.

Uno de ellos, es el artículo de María de la Luz Hurtado (2000): *Construcción de identidades en la dramatización de la realidad chilena*. Aquí se expone el teatro como un espacio en el cual las interacciones sociales se configuran a partir de las diversas situaciones contextuales de cada época. En ese sentido, se hace referencia al periodo comprendido entre la Unidad Popular y la dictadura de Pinochet en el cual se identificó un fuerte carácter popular en la composición y desarrollo del teatro chileno. Tal identidad popular permitió que se observaran ciertas visiones, opiniones y todo un sistema simbólico respecto a los mecanismos ideológicos, políticos, económicos y sociales que caracterizaban las épocas mencionadas y que, a su vez, se reflejaba en la práctica teatral (contenido de la obra, distancia/cercanía con el público, tipo de escenografía, etc.).

Por otra parte, existen investigaciones cualitativas realizadas tanto en Chile como en otros países latinoamericanos. Una de estas es la que se llevó a cabo por Lucas Rimoldi y Alicia Monchietti (2014): *Modalidades asociativas en el teatro argentino desde la teoría de las representaciones sociales*. Allí, a partir de un trabajo de observación, entrevistas y conversaciones realizadas con 20 dramaturgas/os-actrices/actores-directoras/es, se buscó la caracterización de otras formas de llevar a cabo un conjunto teatral. De ese modo, la investigación propuso comprender cómo se representa socialmente el teatro a partir del desarrollo de nuevas estrategias de asociación entre las/os participantes que no solo cumplen funciones determinadas dentro del grupo, sino que múltiples roles que hacen posible la práctica teatral. Al respecto, una de las cosas que más destacó fue la importancia que se le otorga al contexto social al momento de definir nuevas formas de interacción entre las/os participantes, enmarcando sus principales motivaciones teatrales en la realización de trabajos que abarquen desde la post dictadura hasta la actualidad. De esa manera, todo contenido inscrito en la época mencionada se configura a partir de una panorámica caracterizada por el surgimiento y consolidación del modelo neoliberal. En base a ello, es posible hacer el vínculo

con la teoría de las representaciones sociales y se observa que Rimoldi y Monchietti entienden que este nuevo rol de las/os actrices/actores que cumplen múltiples facetas en el teatro (diseño, producción, sonido, dramaturgia, etc.) se origina por un contexto sociohistórico específico, repercutiendo en que las representaciones sociales del grupo sean compartidas y muchas veces similares. En ese sentido, todos los elementos que constituyen el teatro se orientan de cierta manera porque “responden a una representación común sobre lo que es el teatro, que ayuda a los artistas a autodesignarse” (pág. 23). Ahora bien, no se niega la posibilidad de que puedan coexistir representaciones sociales diversas dentro de un mismo campo -representacional-, originadas por visiones, opiniones y praxis diferentes; siendo la tensión un elemento que pueda estar siempre presente y condicionar el modo de hacer teatro que se ha consensuado.

Por último, se consideró fundamental el trabajo realizado por Jacinta Henríquez (2017): *Proyectos artístico-políticos en el teatro chileno. Una aproximación etnográfica a las representaciones de grupo de teatro político*. Si bien, en esta investigación los grupos estudiados se definen bajo la categoría de político y no popular, hay conclusiones bastante próximas al objeto de estudio del trabajo personal, consideradas útiles para el desarrollo de este. Las principales reflexiones de este antecedente empírico apuntan a que en la práctica teatral actual existen diversas tensiones respecto a su gestión y permanencia, debido al desarrollo de un contexto neoliberal creciente, el cual influye directamente en la conformación heterogénea de los múltiples grupos sociales y, en este caso específico, en los grupos artístico-teatrales. Lo anterior incide directamente en que las representaciones sociales se conformen a partir de variadas visiones, opiniones y creencias simbólicas, repercutiendo en cómo se piensa y realiza el teatro en la actualidad.

3.3. Escuela de Teatro de Macul

Tomando en cuenta lo mencionado respecto a la contextualización del teatro chileno, cabe señalar que la Escuela de Teatro de Macul surge en septiembre de 1994, durante el periodo de transición post dictadura militar, como un espacio alternativo a las instituciones universitarias tradicionales, pero que de todas formas buscaba ser un lugar formativo serio y con las herramientas necesarias para la formación excelente de actrices/actores.

Esta escuela nace bajo el alero del Departamento de Cultura de la comuna, originándose bajo el objetivo de otorgar educación en el área de las artes escénicas de forma gratuita y de calidad. Dirigida a todo público, y con la esperanza de que las personas que por diversas razones no pueden ingresar a una institución educativa superior, tengan la posibilidad de recibir los mismos conocimientos de alguien que sí accede a la educación formal (Bailey, 2019). Dentro del objetivo señalado, la escuela tiene como propósito la recuperación territorial de la comuna mediante una pedagogía aplicada socialmente. En otras palabras, lo que busca la escuela además de formar profesionalmente en el área teatral, es poder exponer el trabajo realizado, en las diferentes localidades de la comuna de Macul apuntando principalmente a las poblaciones, las cuales se caracterizan por poseer un nivel socioeconómico inferior y, por tanto, existen una mayor dificultad para acceder a las artes y la cultura (y al teatro, en este caso específico) (Bailey, 2019).

Respecto a la gestión y organización de la escuela cabe señalar que durante los 25 años que lleva de trabajo la municipalidad se ha encargado de prestar el espacio de infraestructura y patrocinar las diferentes itinerancias³ desarrolladas por las/os alumnas/os. Sin embargo, el director de la escuela, Marcelo Bailey, considera necesario el hecho de seguir avanzando no solo en temas de infraestructura, sino que en cuanto a la integridad de contenidos que se enseñan (Mondaca, 2018). En relación con ello, si bien el director y profesor de la escuela enseña tanto teoría como práctica de actuación, son las/os estudiantes quienes deben organizarse para gestionar espacios de aprendizaje extra (movimiento, voz, maquillaje, etc.) con el objetivo de lograr un trabajo más completo. Es por esto que a través del Departamento de Cultura en conjunto con la escuela se está trabajando en un proyecto que profesionalice aún más la instancia educativa y esta siga creciendo (Mondaca, 2018).

Finalmente, en relación con el ámbito más político de la escuela, Marcelo Bailey (2019) señala que, al menos desde la dirección, la escuela no asume una posición política definida puesto que a pesar de estar en desacuerdo con las prácticas políticas ejercidas durante la dictadura pinochetista (censura de espacios artísticos, desintegración territorial, entre otras), al ser una escuela abierta no pretende discriminar según postura política de las/os estudiantes. En ese sentido, se prefiere no tomar alguna posición concreta. No obstante, se establecen

³ Ciclo de presentación de obras.

principios sociales, pero siempre desde una postura neutra. Ahora bien, esto no quita que las/os estudiantes tengan y puedan llevar a cabo su paso por la escuela a partir de una visión y postura política en particular. Es más, debido a la multiplicidad de procedencias de los estudiantes, generalmente se dan discusiones de índole política que influyen de una u otra manera en el desarrollo académico teatral de las/os estudiantes.

4. Problematización

Como fue mencionado previamente, el teatro popular chileno surgió principalmente como un modo de difusión respecto a las condiciones y formas de vida de las/os obreras/os salitreros y sus familias. A partir de ello, el arte escénico popular mantuvo una línea política reivindicativa, particularmente para la década de los 70, en la cual las propuestas de la candidatura y posterior elección de Salvador Allende fueron un motor importante en el desarrollo de este tipo de teatro⁴.

El carácter *popular* que configuró los elementos simbólicos y prácticos de las personas que hicieron ese tipo de teatro se evidenció en la presentación de un espacio que reprodujera las condiciones materiales en las cuales se desenvolvían los sectores subalternos, con el fin de acercar y hacer partícipes a los/as sujetos/as involucrados/as provocando así una reflexión relativa a su experiencia. En ese sentido, los elementos puramente estéticos de la puesta en escena eran simples y sobrios: cosas de uso cotidiano -propias de las casas de las/os actrices/actores- que representaban el contexto y lo sustancial del mensaje que se quería entregar. Respecto a la parte organizacional cabe destacar la autogestión como el método utilizado durante el desarrollo del proceso teatral completo. Tanto la parte técnica como actoral se organizaba a partir de las/os integrantes, en base a un trabajo colectivo. Finalmente, el tipo de repertorio que determinó al teatro popular fue uno de carácter político, con ideologías compartidas, dándose una situación de grupo bastante homogéneo. Si bien, muchas de las presentaciones buscaban entretener, siempre se hacía desde la denuncia de la realidad material (y sus consecuencias), vivida por las/os pobladoras/es. De ese modo, nunca hubo alguna obra en el repertorio que no tuviera un contenido reflexivo o fuera meramente estético y/o entretenido.

⁴ Como fue mencionado con anterioridad, el carácter popular se estudió a partir de los siguientes ejes: estética, organizacional y tipo de repertorio.

Tomando en cuenta lo expuesto, la problemática desarrollada en el presente trabajo se relacionó con indagar en la existencia o inexistencia del teatro popular chileno en la actualidad. Con ello, no solo surge el interés de saber si es posible hablar de ese tipo de teatro hoy, sino que analizar cómo se concibe lo popular en un presente; qué elementos -simbólicos y prácticos- constituyen el sentido de lo popular; a partir de qué valores, concepciones, ideas, pensamientos, etc., los/as diferentes sujetos/as entienden e internalizan lo popular en el teatro. Ahora bien, la integración de esos elementos decanta en la noción de representación social.

Esta investigación se enfoca entonces en estudiar las representaciones sociales del proyecto de la Escuela de Teatro de Macul. La razón fundamental para elegir investigar tal escuela tiene que ver fundamentalmente con la inexistencia de requisitos de admisión. Esto conlleva a que la escuela sea un espacio diverso en cuanto al rango etario, nivel socioeconómico, procedencias educativas, ocupación, entre otras, a diferencia de lo que ocurría en los grupos teatrales populares en el Chile de los años 70 en la que estos grupos participantes de las artes escénicas eran más homogéneos. No obstante, es importante señalar que a pesar de tales diferenciaciones de las/os estudiantes, la escuela tiene como objetivo ser un espacio abierto y trabajar para democratizar los espacios culturales otorgándole la posibilidad a vecinas/os de la comuna y de otros lugares de acceder a crear y ver teatro; característica que se considera relevante también para explorar lo popular en este caso particular.

Ahora bien, dichas diferencias se entienden por un cambio en el contexto sociohistórico en el cual se enmarca el problema, ya que el teatro popular que caracterizó la época de los 70 se inmiscuyó en una relación entre el Estado y sociedad civil más estrecha, debido a las reformas revolucionarias de Salvador Allende, las cuales buscaron reivindicar a las clases populares y sus ordenamientos políticos acercándolas a las preocupaciones estatales. De ese modo, la organización colectiva tomó un rol importante en la acción ciudadana y, por tanto, en las formas de entender los distintos espacios en los que esta se desenvolvía (Garretón, 2009). Mientras que en la actualidad predomina una matriz sociopolítica neoliberal en la cual el fenómeno de globalización ha sido fundamental a la hora de caracterizar las nuevas relaciones del Estado y la sociedad civil. Al respecto, cabe destacar la desarticulación de lo colectivo en los diversos ámbitos de la esfera social llevando todos los procesos a la individualización (Garretón, 2015). En ese sentido, una de las motivaciones principales fue

intuir la visualización de tensiones dentro de la escena artística teatral sobre cómo se entiende y se lleva a cabo el teatro popular hoy, teniendo en cuenta que el teatro en sí es un fenómeno colectivo y que, a pesar de situarse en un contexto de individualización generalizada, los/as sujetos/as deben acceder a subordinar intereses personales en función del trabajo común.

Además de lo expuesto, se considera importante mencionar que fui parte de la escuela durante el año 2019 y tuve la posibilidad de realizar este trabajo de manera bastante cercana. Esto, en conjunto de las metodologías utilizadas, permitió clarificar por qué abordar esto desde lo popular y no a partir de otros conceptos como *teatro político*, *teatro comunitario*, *teatro colectivo*. Si bien, la escuela cumple con muchas de las características que constituyen los conceptos mencionados, se eligió trabajar lo popular principalmente porque el proyecto de escuela se define a sí misma a partir de esa cualidad. En ese sentido, las/os estudiantes y el proyecto en general de escuela conforman un discurso que se define desde lo popular y no desde otra categoría, justificando la definición en torno al trabajo en calle que se realiza, las formas de organización de las actividades, los autores y obras que se trabajan, entre otras cosas.

De esa manera, esta investigación surgió a partir de la pretensión de conocer cómo se entiende lo popular en el panorama teatral, pero no de manera puramente general, sino que en base a tres ejes de la práctica teatral: estética, entendida como la disposición de elementos visuales que complementan el trabajo actoral (escenografía, vestuario, utilería entre otros); organización, referida a cómo se distribuyen los quehaceres, tipo de gestión, producción, etc.; y tipo de repertorio, que alude a la índole de las obras (políticas, solo entretenimiento, entre otras). Respecto a lo mencionado, es necesario esclarecer que estas dimensiones de investigación abarcan un proyecto de escuela en todos sus niveles. Sin embargo, para efectos de esta investigación, por temas de viabilidad, se consideró más pertinente realizar el estudio a partir de las/os estudiantes de la Escuela de Teatro de Macul y su relación con las dimensiones -estética, repertorio y organización- desarrolladas en la escuela.

4.1. Pregunta de investigación

Considerando lo expuesto, la pregunta de investigación que se buscó responder fue la siguiente: ¿Cuáles son las representaciones sociales sobre lo popular en la práctica teatral de las/os estudiantes de la Escuela de Teatro de Macul?

4.2. Objetivos de investigación

4.2.1. Objetivo general

- Conocer las representaciones sociales sobre lo popular en la práctica teatral de las/os estudiantes de la Escuela de Teatro de Macul.

4.2.2. Objetivos específicos

- Identificar las concepciones sobre lo popular de las/os estudiantes de la Escuela de Teatro de Macul a partir de los elementos estéticos desarrollados en su quehacer teatral.
- Identificar las valoraciones sobre lo popular de las/os estudiantes de la Escuela de Teatro de Macul presentes en el modo de organización de su quehacer teatral.
- Distinguir las concepciones sobre lo popular en relación con el tipo de repertorio que realizan las/os estudiantes de la Escuela de Teatro de Macul.

4.3. Relevancias de la investigación

El interés por conocer las representaciones sociales sobre lo popular en estudiantes de una escuela de teatro en la actualidad no surgió solamente con el objetivo de saber si es posible hablar de teatro popular en la actualidad, sino que indagar en una visión de mundo perteneciente a estudiantes de una escena artística en particular. Esto cobra relevancia en tanto el teatro, como espacio principalmente colectivo, es capaz de plantear-posiblemente-nuevas maneras de configurar concepciones valóricas, ideológicas, significaciones, imágenes, etc., sobre algo a partir de su inmersión en el contexto sociopolítico y, por tanto, sociocultural chileno actual; en el cual prevalece un modo de trabajo individual que, además, enfoca su propósito netamente en el rendimiento eficaz, por lo que las relaciones sociales tienden a ser más impersonales y de menor profundidad. Siguiendo esa línea, se considera relevante conocer cómo se configura lo simbólico y lo práctico, a través de concepciones, valoraciones e imágenes sobre lo popular, entendiendo esto como un fenómeno que ha sido importante y ha estado presente en gran parte de la sociedad chilena -y latinoamericana- en donde se han observado formas de entender y pensar el mundo desde la organización colectiva hacia la reivindicación de sus derechos, para así poder comprender en la actualidad cómo se piensan y relacionan las personas en base al mismo mundo del arte teatral pero en

un contexto histórico completamente diferente, en donde no sólo cambia la matriz política, sino que las interacciones, puntos de vista, las sociabilidades, entre otras.

Por otro lado, como se expuso en los antecedentes, aún existe un déficit en los estudios de este campo. En ese sentido, estudiar el teatro y las otras escenas artísticas se cree un aporte para la sociología del arte (y la sociología en general) en tanto se comprendan estos mundos como esferas partes y relevantes de la sociedad; y no de manera aislada.

4.4. Hipótesis de la investigación

Considerando todo lo expuesto previamente, se planteó como hipótesis que el teatro popular chileno está presente en la actualidad, no obstante, con ciertas diferencias respecto a sus orígenes. En ese sentido, se cree que las representaciones sociales sobre lo popular surgidas a partir de la práctica teatral desarrollada por las/os estudiantes de la Escuela de Teatro de Macul comprenden un significado de lo popular no tan apegado a cómo se entendió este fenómeno tanto en sus épocas de origen (salitreras) como de consolidación (Unidad Popular). Ahora bien, se cree también que tales diferencias están relacionadas directamente con el contexto histórico actual que, como fue mencionado en instancias previas, se caracteriza por presentar un modelo político, económico y, por tanto, social muy distinto al de las épocas en las que el teatro popular tuvo su apogeo.

De ese modo, se torna posible situar el teatro actual en una sociedad en la cual las relaciones sociales se desarrollan a partir de un enfoque mucho más individualizado, dejando de lado una perspectiva organizacional más colectiva. Lo que puede influir directamente en lo que se comprendía como popular en su momento. A partir de ello, y, considerando que el estudiantado de la escuela no se compone solo por diferentes edades, sexos y ocupaciones, sino que también por diversas procedencias socioeconómicas y trayectorias de vida, se espera encontrar valoraciones y concepciones distintas respecto a los tres ejes tomados en cuenta para definir práctica teatral (estética, organizacional y repertorio).

De ese modo, se estima que lo popular será entendido por los grupos de mayor edad como un estilo de ver el mundo de manera más cotidiana, entendiéndolo -quizás – desde una realidad más cercana a la de la época en la cual se consolidó el teatro popular. Mientras que los grupos de menor edad es posible que lo popular se comprenda a partir de otras perspectivas. Y de esa misma manera con las otras categorías a estudiar.

Entonces, si se considera la posibilidad de que lo popular se resignifique en función del contexto y todo lo que ello implica, se cree que lo popular puede ser entendido a partir de otras problemáticas como, por ejemplo, desde temas de género. En ese sentido, y principalmente desde las mujeres, no sólo existirá lo popular como una categoría de reivindicación y reflexión en torno a la subordinación de clase, sino que también se tomará en cuenta la lucha feminista y la posición que esta asume hoy en la estructura social. Así, no sólo el feminismo puede ser un tema que aparezca dentro de la concepción sobre lo popular, sino que también las disidencias sexuales, políticas, nuevas maneras de asociación, entre otras. Repercutiendo todo esto en cómo se entiende y se hace el teatro, de manera que se proyecten ahí -en lo estético, organizacional y tipo de repertorio- estas nuevas formas de concebir, valorar y, por tanto, representar lo popular.

5. Marco teórico-conceptual

5.1. Representaciones sociales

La idea de representación social se le atribuye al psicólogo Serge Moscovici, quien en la segunda mitad del siglo XX logró resolver ciertas reflexiones en base a teorías sobre la relación entre elementos como lo simbólico, lo práctico, lo individual/colectivo, entre otros, aportando a la teoría de las representaciones sociales. Sin embargo, es importante destacar el aporte influyente de la sociología a cargo de Émile Durkheim (Villarroel, 2007).

Una de las características principales que orientó al trabajo durkheimiano fue entender el entramado social como un todo y no reducirlo a la suma de sus partes, encontrando la explicación de los fenómenos individuales en lo colectivo, y no así de manera contraria (Vera, 2002). En ese sentido, Durkheim (1997 [1895]) desarrolló la idea de que los/as sujetos/as no se constituyen del mismo modo que los grupos, y, por tanto, los atañan cosas de diferente naturaleza, influyendo a su vez en que la relación sujeto-objeto y grupo de sujetos-objeto sea distinta. Lo anterior se comprende en la noción de representaciones colectivas, la cual definió como una fuerza coercitiva que trasciende a las/os individuos/os logrando la capacidad de instalarse como un saber común respecto a diferentes temas presentes en la sociedad, tales como la religión, la cultura, los mitos, las creencias, entre otros (Durkheim en Martín-Baró, 1990).

A partir de lo anterior y otras teorías complementarias, Serge Moscovici se propuso explicar la articulación de las relaciones entre la sociedad y cada persona en base a la construcción de ese saber común descrito por Durkheim (Villarreal, 2007). Respecto a ello Moscovici planteó el concepto de representación social definiéndolo como “un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad” (1979, pág. 18). De esa manera, “el sujeto (...) reproduce, construye y reconstruye el conocimiento del sentido común a partir del repertorio cognoscitivo, simbólico y cultural que la sociedad pone a su disposición” (2000, pág.249-251). Siguiendo con el autor, es posible resumir la constitución de una representación social como un conjunto de diversos ámbitos de conocimiento -tradiciones, discursos, visiones de mundo, etc.- influenciados por factores como edad, nivel socioeconómico, procedencia educativa, género, biografía individual/colectiva de los/as sujetos/as, entre otros (1979).

Complementando la idea anterior, Denise Jodelet (1989) enfatiza en que la representación social es elaborada por un/a sujeto/a social el cual se sitúa en un espacio y tiempo definido; este interactúa y establece relaciones con otros/as sujetos/as. Lo anterior provoca el surgimiento de un grupo, siendo este una condición necesaria al momento de elaborar representaciones. Ahora bien, dentro de esta teoría existen disyuntivas respecto a cómo se conforman tales grupos: en una primera instancia, Moscovici (1979) los entendió directamente como clases sociales; por otro lado, Jodelet (1989) propuso que un grupo se define como una colectividad que se organiza a partir de un trayecto histórico; mientras que Wagner y Elejabarrieta (1994) sostienen que es la cohesión de personas respecto a una misma cosmovisión; por último, Ibañez (2001) afirma que el grupo se define como un conglomerado extenso de personas que poseen un lenguaje, cultura y memoria en común.

Considerando lo expuesto, para efectos de este trabajo se entendió como grupo a un conjunto de sujetos/as sociales que interactúan a partir de una visión de mundo en común, la cual se compone de ciertos elementos transversales organizados históricamente (Jodelet, 1989; Wagner y Elejabarrieta, 1994; Ibañez, 2001).

Otro punto importante para tener en cuenta es el que trata sobre los elementos que delimitan el concepto de representación social. Al respecto, Jodelet (1986) propone que su base

fundamental es el acto de representar, definido básicamente como el hecho de pensamiento a través del cual se produce la relación sujeto-objeto. Siguiendo lo anterior, señala que

“siempre es la representación de un objeto; tiene un carácter de imagen y la propiedad de poder intercambiar lo sensible y la idea, la percepción y el concepto; tiene un carácter simbólico y significante; tiene un carácter constructivo; tiene un carácter autónomo y creativo” (pág. 478).

Un segundo elemento, tiene que ver con los diferentes enfoques presentes en la construcción de una representación social. El primero, es relativo al ejercicio cognitivo que realiza el/la sujeto/a para construir una representación. Esta, a su vez, posee dos dimensiones: contexto y pertenencia (Jodelet, 1986). El contexto refiere básicamente a que toda representación se enmarca en un tiempo y espacio determinado (Cuevas, 2016). De esa manera, la representación es directamente influenciada por “el lugar que el individuo o el grupo respectivo ocupa en el sistema social” (Abric, 2001, pág. 14). Respecto a la pertenencia, Jodelet retoma su idea de que el/la sujeto/a al ser social pertenece a un grupo y, por tanto, al momento de elaborar representaciones sociales ciertos modelos, valores e ideas del grupo intervienen directamente (1986).

Otro enfoque relevante es el que tiene que ver con la parte significativa de una representación social. La persona es fabricante de sentido, el cual manifiesta la significación de la experiencia del/la sujeto/a en el entramado social, siendo el sentido no solamente un reflejo de ese/a sujeto/a, sino que también de la sociedad (Jodelet, 1986).

Un último enfoque considerado relevante para este trabajo refiere a la praxis social del/la sujeto/a. Respecto a ello, se puede decir que “cada actor social inscrito en una posición o lugar social (...) produce una representación que refleja las normas institucionales derivadas de su posición o las ideologías relacionadas con el lugar que ocupa” (M. Gilly & M. Plon en Jodelet, 1986, pág. 479).

Tomando en cuenta lo desarrollado, en esta investigación se entendieron las representaciones sociales como formas de conocer, entender, construir, reconstruir y producir conocimiento social a partir de la relación entre un grupo de sujetos/as -estudiantes de teatro, en este caso- y un objeto particular -lo popular- considerando los diversos factores influyentes en la

actividad de la representación social (descritos tanto en el apartado teórico como en la problematización anteriormente presentada). Además, hay que reiterar que, para efectos de este trabajo, la operacionalización de la representación social sobre lo popular se realizó en base a dos de sus categorías: valoraciones y concepciones, a partir de la observación de ciertos elementos del ejercicio teatral desarrollado en la escuela.

5.2. Cultura y sociedad

Dentro del campo de los estudios culturales latinoamericanos ha sido difícil definir con exactitud qué se entiende como parte de la cultura y cuáles son las temáticas específicas que se estudian desde esta subdisciplina. No obstante, gracias a diversas instancias de conversación y debate sobre cultura se ha llegado a un consenso sobre qué cosas son efectivamente incluidas en tales estudios. Temas como la marginalidad, identidad, imaginarios, representaciones, subjetividades, entre otros, se comenzaron a entender desde lo cultural a partir de diferentes áreas trabajadas en las ciencias sociales. Al respecto, hay posturas que enfatizan en la necesidad de que las investigaciones culturales no tengan una visión unitaria sobre qué definir como objeto de estudio (Richard, 2010). De ese modo, se posibilita la problematización de temáticas como las que se mencionaron previamente relacionándolas con el arte, las humanidades, etc., sin dejar de lado lo sociológico, sino que tensionándolo constantemente.

5.2.1. Cultura y representaciones sociales

Siguiendo con lo anterior, es posible agregar lo señalado por Alejandro Grimson y Sergio Caggiano (2010) quienes definen los estudios sobre cultura como “una perspectiva teórica que construye nuevos objetos y modos de abordaje” (pág. 17). En base a ello, y como bien se señaló en un principio, los elementos clásicos o más tradicionales que comprende la sociología están efectivamente considerados en los estudios culturales, y se tensionan entre otras disciplinas como el arte y tópicos afines. Un ejemplo de ello es lo que señalan los autores respecto al rol hegemónico en la cultura, el cual puede ser estudiado a partir de las relaciones de poder que se despliegan en los diversos grupos presentes en la sociedad. En relación con esto, proponen un estudio que comprenda “los valores (...), las creencias, el sentido de las prácticas, las formas de concebir lo propio y lo extraño, lo semejante y lo

diferente, y (...) los modos en que los grupos sociales organizan simbólicamente la vida en común” (pág. 18), etc.

Debido a lo expuesto, se considera factible vincular las teorías de cultura y representaciones sociales, entendiendo estas últimas como imágenes, concepciones, valoraciones, entre otras, que concentran un conglomerado de significaciones las cuales permiten interpretar ciertas pautas del mundo social; y analizar cómo ese conjunto de sentido se manifiesta en las prácticas que llevan a cabo los/as sujetos/as sociales de manera cotidiana (Moscovici, 1979; Jodelet, 1986). De ese modo, para efectos de esta investigación, el vínculo planteado se pretendió comprender como un proceso en cual las áreas que integran lo que se entiende como cultura -lo popular en el arte, en este caso- hayan sido estudiadas desde el enfoque teórico de las representaciones sociales.

5.3. Sociología del Arte

La sociología del arte encuentra su origen en la primera mitad del siglo XX a partir de la filosofía y la estética. Desde allí, y en conjunto con la historia, surgieron ciertas reflexiones -principalmente de carácter marxista- que problematizaron el desarrollo del arte en torno a múltiples factores sociales (Argüelo, 2005). Al respecto, Nathalie Heinich realizó un trabajo en el cual presentó una especie de genealogía sobre la sociología del arte y señala que existen tres momentos que marcaron e hicieron evolucionar la disciplina: (1) estética sociológica, (2) historia social del arte y (3) sociología de las encuestas (2002).

En cuanto al primer momento, Heinich (2002) destaca que se caracterizó por una generación de artistas e historiadores del arte que se preocuparon por romper con la dicotomía obra/artista entendiendo que el desarrollo del arte no sólo se ejecutaba en base a elementos estéticos, sino que también por las diversas variables existentes en la sociedad. Por consiguiente, el tipo de análisis realizado en esa época se enmarcó en la consigna *arte y sociedad*. En un segundo momento, sobresale una generación que, en vez de tener la pretensión por establecer conexiones entre el arte y la sociedad, se dedicó a “ubicar concretamente el *arte en la sociedad*” (pág. 16). En ese sentido, se dejó de estudiar solamente la obra artística en sí, ampliándose el objeto de estudio a otros espacios y etapas de creación del ejercicio artístico.

Por último, es posible señalar que en el tercer momento aparece la generación de la sociología de los cuestionarios integrando nuevas perspectivas metodológicas como la etnometodología y la estadística. Es entonces que, a partir de la observación, las encuestas y la entrevista, se conforma una base de investigación más sólida para la sociología del arte (Heinich, 2002). Lo anterior no sólo provocó cambios en materia metodológica, sino que también en el enfoque de las problemáticas tratadas por tal generación. En ese sentido, se dejó atrás el vínculo *arte y sociedad*, y, *arte en la sociedad*, pasando a ser *arte como sociedad*, lo que significó entender el vínculo como el conjunto de instituciones, objetos, actrices/actores sociales e interacciones que se desarrollan de forma simultánea para que exista lo que consensuadamente se tilda de arte (Heinich, 2002).

5.3.1. Arte como actividad colectiva

A partir de la última idea mencionada, se creyó pertinente destacar el trabajo de Howard Becker (2008) quien propuso como base de su teoría sobre arte analizar el arte a partir de las interacciones, objetos y sujetos/as en base a la actividad colectiva. Al respecto señala que:

al igual que toda actividad humana, todo trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una serie (...) de personas. Por medio de su cooperación, la obra de arte (...) cobra existencia y perdura. La obra siempre revela indicios de esa cooperación. Las formas de cooperación (...) crean patrones de actividad colectiva” (pág. 17).

Ahora bien, lo estudiado en este trabajo guarda relación con lo expuesto teóricamente puesto que, para investigar la problemática presentada en un inicio, se tomó en cuenta que la disposición de las/os estudiantes no ocurre de manera individual, sino que, todo lo contrario. De ese modo, la práctica teatral comprende un área de organización que se vincula directamente con las formas de cooperación existentes en un grupo. Esto se sustenta en que cada mundo del arte enmarca su modo cooperativo en una rigurosidad particular, establecida por factores ideológicos, de tradición, etc., por lo que sí o sí existe una división del trabajo que permita que el desarrollo de toda actividad de se lleve a cabo (Becker, 2008). A partir de esto, es posible señalar que haber analizado las formas de cooperación y división del trabajo no sólo hizo posible indagar en cómo el grupo organiza, gestiona y divide sus tareas, sino que las formas características de entender y valorar tal organización.

5.3.2. Arte como actividad ideológica

Como señaló Nestor García Canclini (1993), si bien el concepto de ideología surgió previo a Marx, fue él uno de los exponentes más rigurosos en incluirlo en los análisis teóricos de la sociedad. Respecto a ello, no sólo en teorías sociológicas se integró la noción de ideología para realizar ciertos análisis, sino que también otras áreas como la comunicación, la psicología, estudios culturales, la semiótica, entre otras. Siguiendo lo anterior, el autor rescata postulados marxistas que señalan que la existencia de la ideología está presente “al sostener que las relaciones de producción engendran en las mentes de los hombres una reproducción o expresión ideal de (...) relaciones materiales, deformada por intereses de clase” (pág. 78). Ahora, si bien esa no es la única forma de observar la ideología, es una de las más atingentes a lo que sucede en el campo artístico.

Continuando con lo expuesto por García Canclini (1993), cabe señalar que en general, el arte encuentra la ideología en las diferentes posiciones que asumen ciertos grupos productores de arte. A partir de ello, muchas veces se da la situación en que un grupo artístico se contrapone a otro según una relación de dominación-subordinación. En ese sentido, es necesario tener en cuenta ciertas premisas: (1) la ideología no se percibe ni recibe de manera individual, sino que a través de un acto colectivo; (2) los grupos seleccionan los mensajes que quieren entregar y los medios -comunicación, instituciones, entre otros- por los cuales entregan tales mensajes a partir de sus intereses simbólicos y prácticos; (3) muchas veces ocurre que el mensaje perteneciente a un grupo dominante es tomado por el grupo subordinado y adaptado en función de sus intereses, dotando al mensaje con un significado y una carga ideológica distinta.

Para efectos de esta investigación, se tornó necesario tomar estas ideas al momento de hablar sobre teatro popular, ya que como fue mencionado en instancias previas, esta categoría contiene una carga ideológica importante la cual manifiesta, en sus diferentes aspectos, cuestiones valóricas. Ahora, si bien se creyó a priori de realizar se investigación que se podía observar ideología de forma general en la práctica teatral, se decidió indagar particularmente en la ideología presente en el tipo de repertorio teatral característico del grupo estudiado. Es decir, se exploró en el tipo de obras que se llevan a cabo en el ejercicio teatral de la Escuela

de Teatro de Macul, entendiendo sus motores y discursos presentes, tomando en cuenta, en palabras de Canclini (1993), el contenido manifiesto de la representación artística ejecutada.

5.4. Lo popular

La definición de lo popular ha sido un tema conflictivo en cuanto a la obtención de una determinación absoluta al respecto. Diversos autores han propuesto puntos de vista, en diferentes oportunidades, contrapuesto de lo que se puede entender como popular siendo esta concepción comprendida muchas veces como lo folklórico, lo masivo, lo nacional, lo marginal, entre otros (Harcha, 2017).

Una de las formas de entender lo popular se lleva a cabo a partir de una oposición entre lo cultural y lo popular. Al respecto, Carlos Monsiváis (2000) expone que se da una relación natural en la cual lo popular se observa como algo ajeno en la sociedad, debido a la existencia de una cultura hegemónica. Ahora bien, Ana Harcha (2017) expone que este debate no se inicia en este punto, sino que se remonta al periodo de la “Ilustración y su contradictoria forma de entender al pueblo: por un lado, el agente positivo legitimador del gobierno civil, y por otro (...), el agente negativo destructor del proyecto de la razón” (pág. 124). Esto último, según la perspectiva de Jesús Martín-Barbero, sustentaría la legitimación del poder de los grupos dominantes y el mantenimiento de su hegemonía entendiendo que:

“la invocación del pueblo legitima el poder (...) 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’” (1993, pág. 16).

A partir de ello, Harcha desprende una de las visiones en que la categoría de lo popular estaría dada por algo que, si bien pertenece a la sociedad, se encuentra de forma externa a la cultura, adoptando -lo popular- una cualidad negativa (2017).

Otro acercamiento hacia una definición de lo popular tiene que ver con el fenómeno de la globalización el cual dotó de transversalidad a lo que se comprendía como popular. Ya no sería entendida como algo negativo y ajeno a la sociedad, sino que como algo perteneciente a ella. Esto ocurre en la región latinoamericana principalmente en los años 90 debido al contexto neoliberal el cual logró consolidarse posterior a los regímenes dictatoriales sufridos en Latinoamérica. Ante ello, los elementos que pasaron a ser entendidos como característicos

de lo popular se relacionaron en base a una cultura de consumo; la televisión tuvo un rol importante ahí ya que influyó directamente en la identificación de lo popular a partir de productos considerados masivos por la cultura universal (Harcha, 2017).

No obstante, las posturas mencionadas, se creyó pertinente hablar también de otras categorías capaces de definir lo popular y así se propició un abanico más amplio al momento de llevar a cabo los análisis de esta investigación. Esta propuesta tiene que ver con la consideración del carácter híbrido que implica el concepto. Como fue señalado en un principio la definición de lo popular ha sido siempre bastante ambigua debido a la variedad de puntos de vista que existen al respecto. Respecto a esto:

“una de las virtudes del término hibridación para referirse a las diversas posibilidades de cruces entre razas (...), creencias (...), lenguas (...), u otras realidades, es que admite en su propia definición las tensiones y resistencias que se generan en estos entrecruzamientos, además de la posibilidad de que estas tensiones y resistencias no permanezcan en un lugar fijo, sino vayan movilizándose en función de los diversos actores culturales en juego” (Harcha, 2017, pág. 132).

Ahora, si bien en esa misma perspectiva García Canclini (2001) resalta las implicancias ambiguas de lo popular agregando que no se debe buscar una verdad absoluta, sino que entender la complejidad que implica el concepto de lo popular, es enfático en que uno de los puntos a rescatar es el que refiere a la importancia de integrar en la definición de lo popular a los grupos subalternos, los cuales no son estáticos, sino que siempre están en dinamismo. En ese sentido plantea que:

“lo popular se pone en escena (...) con el sentido contradictorio y ambiguo de quienes padecen la historia y a la vez luchan en ella, los que van elaborando, como en toda tragicomedia (...), los juegos paródicos que permiten a quienes no tienen la posibilidad de cambiar radicalmente el curso de la obra, manejar los intersticios con parcial creatividad y beneficio propio” (pág. 257).

Considerando lo anterior, es importante señalar que, si bien existe una ambigüedad en las definiciones para determinar lo popular, para efectos de este trabajo el análisis se llevó a cabo contemplando la presencia y el dinamismo de los grupos subalternos. En esa línea, se

observaron qué elementos de lo popular (folklor, cotidianos, etc.) se ponen en tensión en la actualidad; y cómo los/as sujetos/as se relacionan con ellos, por lo que se estudió cómo los perciben, conciben, les dan sentido y lo manifiestan en su práctica.

5.4.1. Arte popular

Para profundizar el enfoque de esta investigación se consideró necesario otorgar un espacio de revisión a los antecedentes teóricos respectivos al arte popular.

Al igual que en otros casos se ha problematizado sobre la cuestión de lo popular en la cultura y, específicamente en el arte. Al respecto, Ticio Escobar (2008) concuerda con las ambigüedades existentes en las definiciones y manifiesta también la dificultad para establecer una como absoluta. No obstante, ha realizado ciertas propuestas consideradas interesantes y atingentes para este trabajo. Una de ellas se relaciona directamente con entender el arte popular como un conjunto de manifestaciones del pueblo que, a través de su realización artística demuestran el rechazo a la postura discriminatoria que consideran a la cultura imperante como la idónea para hacer arte.

En relación con ello el autor expone que es posible entender el arte popular como un espacio que pueda ser llenado de expresiones y manifestaciones configuradas a partir de la situación social que viven los diversos grupos subalternos. En ese sentido, el arte popular podría comprenderse como una acción de carácter emancipatoria; esto no implica que la actividad artística en sí cumpla la función de liberación de la opresión. Sin embargo, sirve como sitio de exhibición de protesta en el cual se expresan los intereses de los grupos en cuestión (2008).

Siguiendo lo mencionado, es posible agregar que el arte popular funciona como un “conjunto de formas estéticas producidas por sectores subalternos para apuntalar diversas funciones sociales, vivificar procesos históricos (...), afirmar y expresar las identidades sociales y renovar el sentido colectivo” (Escobar, 2008, pág. 136).

Continuando con el mismo autor, desde tal enfoque sobre arte popular es posible establecer un vínculo con las representaciones sociales, ya que el arte se entiende no sólo como un espacio de manifestación, sino que de reflexión y como un medio en el que confluyen imágenes, concepciones, nociones, etc., que permiten significar tanto simbólicamente como prácticamente una comprensión determinada del mundo (2008).

En ese sentido, el análisis llevado a cabo en esta investigación tiene que ver con las características presentes en el desarrollo artístico teatral en función de la comprensión sobre lo popular. Esto fue siempre partiendo de la premisa del carácter subalterno y reivindicativo que ha caracterizado en muchas ocasiones al arte popular.

5.5. Práctica teatral

Como fue mencionado en instancias previas, la práctica teatral podría ser detallada desde múltiples ejes. Sin embargo, para efectos de este trabajo se entendió la práctica teatral en base a los ejes estéticos, organizacionales y su carácter de repertorio. Esto debido a que son elementos en donde la existencia o inexistencia de lo popular puede ser observado con mayor claridad, a partir del análisis de las representaciones sociales del grupo estudiado. A continuación, se presenta cada eje de manera general para luego situarlos en el contexto de teatro popular.

5.5.1. Estética

La estética es una teoría proveniente de las bellas artes y la filosofía que busca trascender una obra en particular focalizándose en la descripción de las pautas de juicio existentes en asuntos artísticos. Es por ello, que hay distintos tipos de estética las cuales varían según el género (Pavis, 1998). Para este caso en particular, el eje estético se desarrolló en función de lo teatral.

Siguiendo a Pavis, la estética teatral se divide en tres áreas más generales: normativa, descriptiva o estructural, y, producción-recepción (1998). Esta última se creyó la más pertinente para analizar el teatro popular en Chile ya que comprende características sobresalientes en aquella categoría teatral.

La estética si bien integra y se desarrolla principalmente en base a los elementos que configuran lo decorativo de una obra (vestuario, escenografía, utilería, entre otros), siempre debe ser analizada en función del texto y, por tanto, del contexto en el cual se desarrolla el ejercicio. En ese sentido, cada elemento perteneciente a lo estético estará determinado por cuestiones históricas, genéricas e ideológicas en relación con el desarrollo de lo que ocurra en el escenario: condiciones materiales de representación, técnica de actrices/actores, y de trabajo principalmente (Pavis, 1998). Ahora bien, desde la perspectiva popular, la estética

del ejercicio teatral siempre se configuró en base a la simplicidad, reflejo de las condiciones materiales vivenciadas por quienes desarrollaban la actividad. De ese modo, y no solo en teatro popular, los elementos de utilería, vestuario y escenografía muchas veces pertenecen al colectivo actoral, otorgando cotidianidad y realidad a la representación (Boal, 1980).

5.5.2. Organización

El ámbito organizacional de un grupo o de alguna actividad puede entenderse desde diversas perspectivas. Sin embargo, precisamente para esta investigación, el eje organizacional de la práctica teatral se comprendió en base a tres áreas: dirección, producción y administración.

Según Rafael Peña (2002) la primera se relaciona con el desarrollo artístico del grupo; montaje de las obras, colaboración desde otras disciplinas (danza, circo, música, entre otras), ensayos, etc. En otras palabras, tiene que ver con la división del trabajo que se lleva a cabo para desarrollar el todo de la actividad teatral. La producción por su parte se vincula con la gestión presupuestaria para los fines que sean necesarios (vestuario, montaje, espacios de ensayo, etc.). Asimismo, esta área se preocupa por la contratación de otro tipo de servicios (transporte, técnicos, etc.). Y, por último, la parte administrativa se encarga específicamente del financiamiento; qué actividades se realizan para reunir el dinero, si son actividades establecidas o no, quienes participan de ellas, etc.

5.5.3. Tipo de repertorio

Patrice Pavis (1998) define el repertorio como el conglomerado de obras que son representadas por un colectivo teatral. Además, agrega que este puede seguir o no “un mismo estilo” (pág. 395). Siguiendo esa línea, el teatro popular chileno se caracterizó por representar un repertorio político arraigado a la crítica social respecto a las condiciones materiales y estilos de vida de las clases bajas existentes en ese tiempo (Harcha, 2017). Ahora bien, es importante tener presente que, si bien el tipo de repertorio se relaciona con el género de las obras, este se puede enmarcar en diferentes tipos: comedia, tragedia, tragicomedia, entre otros. Sin embargo, si se representa una comedia no significa que la crítica social y/o el contenido político se pierda o no exista. De hecho, muchas compañías denunciaron y demostraron su oposición a la dictadura militar chilena a través de la comedia (Bailey, 2019).

Retomando lo expuesto, cabe reiterar que la práctica teatral se entendió a partir de los tres ejes señalados (estético, organizacional y tipo de repertorio). Se comprendió al primero como el conjunto de elementos visuales utilizados en el quehacer teatral de la escuela estudiada (vestuario, utilería, maquillaje y escenografía). Respecto a lo organizacional, se observó el modo en el que se distribuye el trabajo en la escuela, tomando en cuenta lo artístico, la producción y lo administrativo (quienes desarrollan las tareas, cómo se gestionan, etc.). Y, por último, en relación con el repertorio, es importante señalar que fue fundamental indagar en el tipo de obra que los estudiantes eligen representar escénicamente, puesto que de ese modo se entiende lo que los sujetos/as significan, configuran y representan.

Finalmente, dejar en claro que es necesario entender los ejes de la práctica teatral de manera relacionada, teniendo en cuenta que cada eje tiene influencia sobre el otro, por lo que establecer sus nexos al momento de haber analizado permitió conocer las representaciones sociales respectivas a la problemática desarrollada.

6. Marco metodológico

Antes de comenzar, es pertinente señalar que la presente investigación se considera de carácter exploratorio, puesto que la cantidad de trabajos y, por tanto, antecedentes empíricos que existen de representaciones sociales sobre teatro popular es escasa. Si bien el campo de las representaciones sociales, por un lado, y de estudios teatrales, por otro, han sido estudiados a partir de diversas perspectivas, la vinculación de ambas teorías no se ha realizado de manera sustancial. En ese sentido, este trabajo busca aportar a aquellas líneas de investigación no comúnmente desarrolladas, pero no sólo desde la disciplina sociológica, sino que considerando un trabajo conjunto con otras áreas que posibiliten la realización de investigaciones más variadas y completas, sobre todo en el terreno artístico que ha sido poco habitado en cuanto a sus especificidades.

Debido a que este proyecto trabajó en el eje teórico de las representaciones sociales, el enfoque considerado como más pertinente es el cualitativo. Desde la perspectiva de Canales (2006), lo anterior encuentra su justificación en que este tipo de enfoque se guía en la línea de los significados y tiene como propósito permitir el análisis de la reproducción sobre algo de algún colectivo o comunidad. En ese sentido, dicha metodología comprende técnicas de producción y análisis de información las cuales tratan de “alcanzar la estructura de la

observación del otro, como sentidos mentados y sentidos comunes” (pág.19). Esto posibilita comprender significaciones estructuradas en los sujetos/as, las cuales se manifiestan de manera conjunta en sus prácticas y discursos.

Considerando lo anterior, esta investigación apuntó a conocer concepciones, valoraciones, imágenes, entre otros, sobre lo popular en el teatro chileno a partir de un estudio práctico-discursivo, proporcionado por entrevistas en profundidad semi estructuradas, trabajo de observación participante y observación de material visual/documental. Entre todas esas materias se llevó a cabo un despliegue de códigos que fue descifrado a partir de una búsqueda “de las claves de interpretación (...) activadas por las significaciones -acciones, palabras, documentos, textos-” (Canales, 2006, pág. 21).

6.1. Técnicas de producción de información

6.1.1. Entrevista

Tal como se mencionó previamente, uno de los métodos utilizados fue la entrevista en profundidad. Esta se consideró necesaria para la investigación puesto que “es un instrumento que permite acceder al universo del pensamiento del sujeto y al contenido de la representación social” (Cuevas, 2016, pág. 118). El carácter profundo de la entrevista se justifica en la posibilidad de obtener información no sólo de tipo verbal -sentidos, significados, frases-, sino que también de tipo corporal -gestos, postura, etc.- (Canales, 2006).

Las entrevistas realizadas fueron de tipo semi estructuradas, debido que se conforman por un conjunto de preguntas vinculadas al objeto de estudio, pero carácter flexible. Esto posibilita que las preguntas sean reordenadas; que se puedan requerir algunas acotaciones a las personas entrevistadas; que se puedan formular nuevas preguntas en el transcurso de la conversación, entre otras cosas (Cuevas, 2016).

6.1.2. Observación participante

Para complementar la técnica de la entrevista y así tener resultados más completos, se decidió utilizar la metodología de observación participante la cual “implica un proceso de indagación que pretende ubicarse al interior de los procesos de construcción social de los significados y de las acciones” (Canales, 2006, pág. 239). Como se trabajó en un espacio teatral, fue de suma importancia ser partícipe del grupo. En el teatro existen muchos rituales y la escuela

estudiada no es la excepción. No sólo se observaron las clases y actividades de escuela como tal, sino que también las reuniones fuera de esta -idas al teatro con las/os estudiantes, celebraciones de cumpleaños, reuniones posteriores a las clases, entre otras-. En ese sentido, en palabras de Guasch (2002), compartir rutinas y otras experiencias cotidianas que constituyen al grupo además de otorgar información posibilita que los sujetos desenvuelvan su comportamiento sin restringir ciertas cosas, logrando un trabajo de campo más contundente y comprensivo.

También hay que añadir que también se llevó a cabo una observación de material visual⁵ de la escuela. Esto también se sistematizó en el cuaderno de campo. Esta estrategia se utilizó netamente como apoyo a las técnicas mencionadas previamente, puesto que las obras que se realizan anualmente de alguna manera u otra remiten a los trabajos de ciclos anteriores.

Por último, se considera necesario agregar un poco de la experiencia personal respecto al uso de la observación participante. Desde el inicio de la investigación, cuando aún estaba en proceso de diseño y búsqueda de la pregunta guía de este trabajo, observé al grupo lo más posible. Sabía que quería trabajar con una escuela de teatro e investigar alguna temática en particular, pero debido las diversas temáticas que existen y la versatilidad en la que se inmiscuye el teatro todo parecía posible y trabajable. Sin embargo, y como fue mencionado previamente en la problematización, gracias a la observación participante pude definir que el teatro popular era el tema que me interesó más. Esto se justifica principalmente en que las/os estudiantes de la escuela señalaron desde un principio que la escuela trabajaba con un objetivo social en particular y que para llevarlo a cabo no hacían cualquier tipo de teatro, sino que le otorgaban el carácter de popular. Esto me llamó la atención, puesto que si bien, la dirección de la escuela señala que esta presenta un rol social, se desliga de alguna tendencia política en particular y rescata el valor neutral sin propaganda, por la pertenencia a una Municipalidad.

De ese modo, estuve seis meses observando cómo podía ahondar en este concepto de lo popular teniendo en cuenta las diferencias de contextos históricos y la cantidad de años que

⁵ Obras realizadas por la escuela durante años anteriores que habían sido grabadas y durante el ciclo de invierno 2019.

habían pasado entre el origen, consolidación y desarrollo del teatro popular y la actualidad. Además, considerando que las lógicas de organización interpersonal y territorial han cambiado bastante por cuestiones sociopolíticas, me pareció interesante poder investigar qué imaginarios, concepciones y construcciones de lo popular rondaban a este grupo de estudiantes para entender y/o definir esta temática. Así, con el pasar de los meses fui identificando una práctica teatral en específico que conformaba el desarrollo de la escuela y me di cuenta de los tres ejes fundamentales (estética, organización y tipo de repertorio) para poder llevar a cabo mi proyecto. Independiente de los resultados de la investigación, estoy bastante segura de que, si no hubiese entrado al grupo desde esta metodología, no habría podido diseñar con certeza el proyecto ni investigarlo con la transparencia con la que llevé a cabo esta experiencia.

6.2. Muestra

El grupo de estudiantes de la escuela estuvo compuesto por 43 estudiantes pertenecientes a diferentes niveles (de primer a sexto año). Sin embargo, las actividades tanto teatrales como recreativas se llevaron a cabo con la totalidad del estudiantado -como conjunto-. De ese modo, la producción de información obtenida por la observación participante contempló a todo el grupo. No obstante, para la realización de entrevistas se acotó la unidad de análisis, debido a que no se justificaba ni desde un punto de vista teórico ni metodológico entrevistar a cada estudiante. Lo anterior se sustenta en el principio de saturación, el cual refiere a agotar la información (Canales, 2006). Esto sucede cuando “se ha escuchado ya una cierta diversidad de ideas y con cada entrevista u observación adicional no aparecen (...) otros elementos” (Martínez-Salgado, 2012, pág. 617).

En un principio de la investigación se pensó realizar 15 entrevistas. Sin embargo, dado el contexto de revuelta social y pandemia en los años 2019 y 2020 respectivamente, además del efecto de saturación de información, se llevaron a cabo 10 entrevistas distribuidas en base al criterio de muestreo estructural. En relación con ello, se eligieron tres categorías: sexo, edad y ocupación. Lo anterior se sintetizó en la siguiente tabla que muestra la organización de categorías.

Tabla 1:

Sexo	-Mujer -Hombre -Otro
Edad (GE ⁶)	-GE1: 17-23 años -GE2: 24-30 años -GE3: 31-37 años -GE4: 38-44 años
Ocupación	-Estudiante institución secundaria/superior. -Trabajador/a dependiente o independiente. -Ninguna/otra.

Fuente: elaboración propia

Con el objetivo de buscar la representatividad del grupo, se eligió una muestra⁷ que fuera equitativa en relación con la cantidad de estudiantes a partir del criterio de muestreo estructural. Esto, con el objetivo de tener la heterogeneidad necesaria al momento de la producción de datos.

Respecto al material visual, la cantidad fue de 7 obras realizadas durante el ciclo de invierno del año 2019 y 4 obras de años anteriores. Las obras se eligieron según la disponibilidad del material grabado y la posibilidad de ver las obras del año 2019 en vivo. A continuación, se presenta una tabla del material observado.

Tabla 3:

Año de representación	Obra	Autor
2014	El Loco y la Triste	Juan Radrigán
2014	Los Papeleros	Isidora Aguirre
2016	Cuestión de Ubicación	Juan Radrigán
2018	El Abanderado	Luis Alberto Heiremans
2019	La Mantis Religiosa	Alejandro Sieveking

⁶ GE: Grupo etario

⁷ Información detallada en tabla N°2. Ver anexos.

2019	Historia de amputación a la hora del té	Carla Zúñiga
2019	Las Brutas	Juan Radrigán
2019	La Pérgola de las flores	Isidora Aguirre
2019	El Tony Chico	Luis Alberto Heiremans
2019	Ánimas de día claro	Alejandro Sieveking
2019	Tres Marías y una Rosa	David Benavente

Fuente: elaboración propia.

6.3. Análisis de información

Para analizar la información se estimó la técnica de análisis de contenido como la más pertinente, debido a que “es una técnica de interpretación de textos (...) u otra forma diferente donde pueda existir toda clase de registro de datos; entrevistas, discursos, protocolos de observación, documentos, videos” (Andréu, 2000, pág. 2), entre otros. De ese modo, como en esta investigación no sólo se produjo información a partir de las entrevistas, sino que también a través de la observación participante y observación de material visual/documental, se justifica el uso de la técnica mencionada. En ese sentido, es importante tener en cuenta que “el ‘contenido’ de un texto no es algo que estaría localizado *dentro* del texto en cuanto tal, sino fuera de él, en un plano distinto en relación con el cual ese texto define y revela su *sentido*” (Navarro & Díaz, 1999, pág. 179).

7. Resultados

En este apartado se presentan los principales hallazgos obtenidos del análisis de datos producidos por las entrevistas. Estos se complementan con los datos analizados de la observación participante y del material visual. La disposición de los subapartados corresponde a la división de las tres dimensiones que conforman cómo se entenderá lo popular en el teatro que, a su vez, responden a los objetivos específicos de esta investigación. De ese modo, se expone el análisis de lo popular en la práctica teatral respecto a su (1) estética, (2) organización y (3) tipo de repertorio.

7.1. Concepciones sobre lo popular a partir de la estética teatral

En este primer capítulo de resultados se presentan los análisis que responden al primer objetivo específico de esta investigación. Para esto, se identificaron tres elementos fundamentales para entender la estética teatral, los cuales se reiteraron en todas las entrevistas realizadas: escenografía, vestuario-maquillaje y utilería. Así lo deja en claro una de las estudiantes entrevistadas en el fragmento presentado a continuación.

“Bueno lo fundamental antes de meternos en materia de lo popular, es definir qué entiendo yo por estética teatral. Lo primero es que relaciono al tiro la estética con las cosas más visuales de una obra. Por ejemplo, todo lo que es el maquillaje, la ropa o vestuario que utilizamos en una obra. También lo que va en escena...la escenografía y bueno las cosas que usamos que no son al azar. Con eso me refiero a la utilería. Aunque nada es al azar. En teatro nunca es al azar” (Estudiante 1, Escuela de Teatro de Macul).

Ahora, si bien se entiende que esta investigación apunta a estudiar lo popular, se tornó necesario ahondar más en el rol que juega la estética en el momento de hacer teatro y a partir de ello poder desglosar la información para llegar al punto central de este trabajo. En ese sentido, siguiendo con el fragmento de entrevista presentada con anterioridad, cabe señalar que el rol de la estética en la representación teatral no sólo refiere a un acompañamiento, sino que se presenta como un elemento discursivo más. De ese modo, la estética se concibe como parte de la manifestación de un mensaje que se pretende entregar en la obra teatral. Así, se desprende que no sólo juega con dicho mensaje en forma de texto explícito, sino que le añade componentes ideológicos en materia de visualidad.

“Cuando haces una obra popular, que podría ser algo de la Isidora Aguirre o de Juan Radrigán y piensas en la escenografía o en el vestuario, tienes que saber que estás diciendo algo con eso también. No me imagino estar haciendo un personaje de la Isidora Aguirre que hable de la pobreza con ropa completamente cotidiana. En ese sentido, yo creo que la escenografía tiende a ser intencionalmente precaria si estás hablando de pobreza. El maquillaje también. La idea es que puedas dibujar en tu cara líneas de expresión que te ayuden a mostrar las emociones y/o características más importantes en tu personaje. Y así poder decir algo que tenga un sentido político,

transmitir el mensaje a partir de todas las herramientas que tiene la actriz o el actor”
(Estudiante 5, Escuela de Teatro de Macul).

Teniendo en cuenta entonces que la estética teatral efectivamente se concibe como un elemento ideológico potente complementario en las obras de teatro, cabe entrar en materia sobre lo que se concibe como estética popular. Al respecto, uno de los estudiantes señala lo siguiente:

“Yo entiendo por estética popular a la utilización de elementos y sus características que estén familiarizadas con la cultura popular de una determinada sociedad, entendiendo esta cultura como las prácticas sociales que llevan a cabo los sectores mayoritarios de la sociedad, los sectores más trabajadores; sectores más populares que en sus prácticas surge cierta esteticidad de la cultura tanto en sus elementos visuales, sonoros, ambientación o en el diseño de ciertos objetos. Entonces, la estética popular sería como estos elementos utilizados tanto en la realidad de una sociedad, en un territorio y en un contexto como en la representación teatral de esta cultura popular” (Estudiante 2, Escuela de Teatro de Macul).

El entrevistado alude a su concepción sobre estética popular enmarcada en una cultura determinada. Refiere a lo popular como a un sector trabajador específico, al cual se le identifica como grupos mayoritarios, pero no dominantes. En ese sentido, la referencia de la cultura popular podría condecirse con una de las cosas señaladas por García Canclini, quien, basándose en postulados gramscianos, expone en uno de sus planteamientos la posibilidad de situar lo popular en determinados segmentos de la sociedad opuestos a la hegemonía (2007). Por otra parte, se establece un vínculo directo entre realidad y teatro, en donde la estética teatral de carácter popular estaría determinada por el segmento de la sociedad al que se está representando. En ese sentido, no existiría una distancia significativa entre la representación teatral y la realidad del grupo social representado, puesto que se estarían utilizando elementos estéticos pertenecientes a lo cotidiano de los grupos populares representados en las obras.

Por otra parte, uno de los estudiantes precisó que la estética del teatro popular siempre hace referencia a la utilización de recursos llamativos. Esto fue expresado de la siguiente manera:

“Yo siento que la estética popular dentro del teatro se relaciona siempre con el uso de cosas, elementos me refiero que sean familiares a la gente que está viendo la obra. Entonces como las obras populares son de temáticas que atañan al grueso de la población, los elementos son más festivos. Así yo creo que es entendida por todos porque la utilería que se propone es colorida, común...eso la vuelve cercana. No vamos a poner un cuadro de Velásquez en algo de Radrigán, por ejemplo. En ese sentido, la Escuela de Teatro de Macul busca que sus obras y elementos apelen a una mayoría en la audiencia, algo familiar. Por eso todo es exagerado, el maquillaje, la ropa (...)” (Estudiante 7, Escuela de Teatro de Macul).

Esto resulta bastante interesante al momento de analizar puesto que se presenta una concepción diferente -en relación con los demás estudiantes- sobre lo que es estética popular. Si bien, coincide con otras/os estudiantes en que lo popular tiene que ver con mayorías en la población y no sectores particulares minoritarios, encuentra sus percepciones sobre lo popular en un carácter más festivo o folklórico. Al respecto, se desprende que lo popular en la estética teatral, se percibe a través de lo masivo y lo común; y se relaciona con una festividad colorida y llamativa. Esto se pone en tensión con lo señalado por García Canclini al momento de definir lo popular, debido a que el autor propone como insuficiente comprender lo popular solamente desde lo folklórico, ya que recalca la necesidad de considerar otros elementos diversos que atañan a los múltiples grupos sociales (2007).

Contrario a lo anterior, surgen otras concepciones sobre la estética popular que aluden principalmente a la protesta y la denuncia. A continuación, una estudiante lo define de la siguiente manera:

“Bueno yo entiendo que la estética popular en el teatro tiene una característica en particular que es la protesta. En realidad, es porque el teatro popular se caracteriza por ser un espacio directo de denuncia. Entonces los elementos que usamos aportan a que ese espacio entregue el mensaje desde todas las aristas. Por ejemplo, cuando trabajamos a Heiremans, un autor que habla sobre diferentes grupos de la sociedad chilena más pobres, sujetos marginados, la escenografía que usamos representa el espacio precario de los personajes que al final se traduce con la realidad que el dramaturgo está describiendo” (Estudiante 1, Escuela Teatro de Macul).

Otra posición que se repitió bastante sobre lo que se concibe como estética popular fue la de significar lo popular como un espacio de protesta. En ese sentido, se considera necesario para el teatro popular establecer los elementos estéticos en relación permanente con la entrega de un mensaje de denuncia sin dejar nada al azar. Está todo pensando para que el/la espectador/a obtenga la cantidad necesaria de símbolos y de esa manera exista una codificación concreta del mensaje propuesto por el equipo actoral.

Complementando lo anterior, aparece otro elemento que se incluye dentro de lo popular: el/la sujeto/o marginal. En general se relaciona con el teatro popular puesto que se considera como parte de estratos socioeconómicos más bajos, en los que no sólo se pueden observar altos niveles de pobreza, sino que muchas veces altos índices de vulnerabilidad (Pizarro, 2001). En ese sentido, se desprende que los/as dramaturgos/as de Latinoamérica dedicados/as a este tipo de teatro buscan representar a tales sujetos/as marginales con el objetivo de ponerlos/as en la discusión pública con el fin de reivindicarlos en cuanto a su posición en la estructura. De ese modo, la estética popular presente en los imaginarios de la marginalidad se traduciría en elementos visuales que resalten las características precarias de los/as sujetos/as puestos/as en escena.

Por otro lado, surgieron otras concepciones sobre la estética popular relacionadas también a la denuncia, pero en un sentido independiente al contenido de la obra. Lo popular en ese caso, no estaría en el contenido discursivo textual de la obra ni, por tanto, en sus elementos, sino que en temáticas sociales relevantes en relación con hechos sociales contingentes. Lo anterior se explica en el siguiente fragmento:

“Lo popular no lo encuentras en las obras, en sus diálogos o en el vestuario y maquillaje respectivo. O sea, muchas veces sí, pero ahora en la actualidad al hablar de lo popular y su estética creo que es necesario tener en cuenta no sólo una lucha que se vivía a fines de los sesenta e inicios de los setenta, sino que incluir a las minorías, a las denuncias actuales sobre vivienda, educación, (...) el estallido. Por ejemplo, nosotros cuando presentamos los musicales además de los textos que eran del musical, les agregábamos alguna cosita improvisada que protestara con lo que se estaba viviendo o poníamos un lienzo que no era parte de la estética de la obra

que decía <<hasta que la dignidad se haga costumbre>>, etc. Para mí eso es realmente una estética popular” (Estudiante 3, Escuela de Teatro de Macul).

Al respecto, cabe señalar que la concepción de lo popular y, en este caso específico, de su estética comprende temáticas actuales las cuales son puestas en discusión, reflexión y protesta por grupos de la sociedad en distintos espacios en los cuales se puedan hacer escuchar ciertas demandas al respecto. De ese modo, podría concebirse lo popular como un fenómeno que ha trascendido y que ha ido mutando, incluyendo en su significación otras necesidades públicas deslegitimadas por el modelo socioeconómico actual. En ese sentido, los elementos estéticos dispuestos en la práctica teatral se asumen desde una perspectiva política, pero mucho más amplia que la existente en las décadas de origen y consolidación del teatro popular. De esa manera, se puede decir que el contexto ha influenciado en que las representaciones y concepciones de lo popular se construyan en base a urgencias actuales sin perder el carácter denunciante y reflexivo con el que se originó este tipo de teatro.

7.2. Valoraciones sobre lo popular a partir de la organización

En el presente subapartado se da cuenta de la identificación de las valoraciones sobre lo popular a partir de su organización. Para esto es necesario dar cuenta, en primer lugar, que los hallazgos obtenidos respondieron a una tendencia bastante homogénea en donde se pudo observar y concluir un discurso claro y preciso. A continuación, se presentan las formas de organización que se reconocen como principales respecto al financiamiento, en primer lugar, para posteriormente exponer lo respectivo a la materia actoral.

7.2.1. Valoraciones respecto a la organización del financiamiento

Tabla 4:

Financiamiento	
Montaje obras	
Autogestión actores/actrices	Intervención municipal
Utilería	Aspectos técnicos (iluminación y sonido)
Vestuario	
Maquillaje	

Catering	
----------	--

Fuente: elaboración propia.

En relación con el financiamiento de las actividades de montaje de obras, corresponde señalar que se reconocen dos maneras para llevar esto a cabo: (1) autogestión por parte de las/os estudiantes e (2) intervención municipal.

- **Autogestión**

Desde un principio se les señala a las/os estudiantes de la escuela que la escuela no cuenta con presupuestos para solventar los gastos de estudiantes al momento de llevar a cabo sus representaciones teatrales, muchas/os no saben lo que implica completar todos los ciclos de la escuela en términos monetarios. Si bien la escuela no tiene arancel y solicita ningún tipo de pago, todas las producciones para cada estudiante se financian de manera autogestionada. Es decir, los elementos de vestuario, escenografía, utilería, maquillaje, entre otros, son costeados por los actores y actrices.

De ese modo, entre las/os mismas/os estudiantes se organizan actividades para juntar un monto común y poder disminuir, en algún porcentaje, los gastos de cada estudiante o de quienes tengan más dificultad para acceder a sus elementos fundamentales para actuar. Las principales actividades que se realizan son las siguientes:

- “Las onces”: se realiza una venta de comida en parejas o tríos durante los recreos de cada clase.
- Rifas en la cual se ofrece en la mayoría de los premios algunos servicios laborales que realicen las/os estudiantes según sus áreas de ocupación fuera de la escuela. Por ejemplo, un book de fotos, asistencia jurídica, productos de algún emprendimiento, etc.
- “Metro cantor”: esta actividad se realiza en grupos de estudiantes diversos en los que se va al metro con alguna caracterización y se cantan canciones temáticas con pago *a la gorra*⁸. Por ejemplo, La pérgola de las flores, algún musical de Disney, etc.

⁸ Método de recolección de dinero no obligatorio en el que la persona que está entregando dinero lo hace según la premisa “paga lo que puedas/quieras”.

- **Intervención municipal**

Como ha sido señalado en apartados anteriores, la Escuela de Teatro de Macul es financiada por el Departamento de Cultura de la municipalidad. Sin embargo, dentro de los fondos no se contemplan los gastos respectivos al teatro que tengan las/os diferentes estudiantes. Al respecto desde la jefatura del Departamento de Cultura se señala que:

“Nosotros nos hacemos cargo de todos los talleres culturales, entre ellos el teatro. Sin embargo, solo podemos financiar lo que son las clases, profesores y bueno, a final de año, entregamos un presupuesto mayor para los musicales que se presentan en diferentes puntos de nuestra comuna. Entre ese presupuesto pagamos lo que es la técnica (luz y sonido) y la estructura física donde se realiza el montaje, pero a los actores no les podemos pagar ni tampoco sus utensilios, no nos da la plata. El departamento de cultura es el que recibe menos...siempre” (Gerardo Balboa, 2021).

Lo anterior genera algunas discusiones entre las/os estudiantes puesto que a pesar de que la escuela es una actividad voluntaria, el factor de realización de montajes y el gasto que conlleva no es viable para el total del estudiantado. Es por esto por lo que las/os estudiantes deben organizarse no solo a niveles actorales en términos de puesta en escena, sino que también en ámbitos financieros. Esto es uno de los temas con mayor controversia a nivel de escuela ya que hay una opinión confusa sobre cómo se construyen las valoraciones respecto a toda la parte organizacional de la institución.

Por una parte, se entiende que las/os beneficiarias/os de las obras presentadas por la escuela son personas que no tienen acceso a espacios culturales pagados y/o fuera de la comuna de Macul y que, en ese sentido, el desarrollo de la práctica teatral en esta escuela en particular opera bajo cánones del teatro popular, justificándose desde ese aspecto los modos de organización. Sin embargo, las valoraciones al respecto no son positivas en su totalidad debido a la precarización de las/os estudiantes que surge desde la parte laboral de la práctica artística de la escuela. Así lo respaldan algunas/os de las/os estudiantes entrevistadas/os:

“En cuanto al ámbito del financiamiento de la escuela, creo que, si bien la proporción de una sala de ensayo e instalaciones para presentar cierto número de obras corre por parte de la municipalidad, la totalidad de los gastos, tanto en dinero

como en otros aspectos, es autogestionada por los estudiantes se torna muy pesado para el bolsillo” (Estudiante 7, Escuela de Teatro de Macul).

“Pasa que con la escuelita como que una tiene sentimientos encontrados porque la escuela es gratis para nosotros y eso se agradece porque muchos no tenemos cómo pagar estas clases, pero por otro lado el ingreso de la municipalidad se queda corto. Igual si lo vemos desde un punto de vista social nosotros hacemos teatro popular y en ese sentido, se entiende que tengamos que recurrir a la autogestión y esas cosas, si al final eso es teatro popular, pero de que cuesta...cuesta” (Estudiante 6, Escuela de Teatro de Macul).

“Nosotros destinamos tiempo y trabajo a producciones artísticas de alta calidad que luego son exhibidas en la comuna y en otras partes, otras regiones incluso. Y no solo costeamos la producción, sino que además no recibimos ningún tipo de remuneración por las funciones, que son hartas. Rescato el rol social popular de la escuela y en eso nuestra autogestión es fundamental, pero al final igual estamos trabajando” (Estudiante 9, Escuela de Teatro de Macul).

Como se mencionó previamente, las valoraciones sobre la organización que se disponen en términos de financiamiento presentan una estructura dicotómica. Por un lado, se reconoce un rol social popular de la escuela, entendiendo que los espectáculos teatrales, que se brindan a partir de esta, benefician a un grupo más precarizado de la sociedad por lo que el objetivo de la escuela se valora como positivo y necesario. Mientras que, por otra parte, las condiciones autogestionadas y la ausencia de remuneraciones a las/os estudiantes por su trabajo realizado se percibe como precarización laboral y se valora de forma negativa.

A partir de lo anterior, surge otro punto importante de análisis que se relaciona con una justificación de las prácticas laborales precarizadas en torno al carácter popular de la escuela en relación con su significación dentro de la sociedad. Los estudiantes señalaron:

“Bueno yo creo que la precarización que se vive dentro de la escuela tiene que ver con que el tipo de teatro que nosotros hacemos, que es más popular...de calle...social, no sirve para el mercado. La sociedad chilena no avala este tipo de

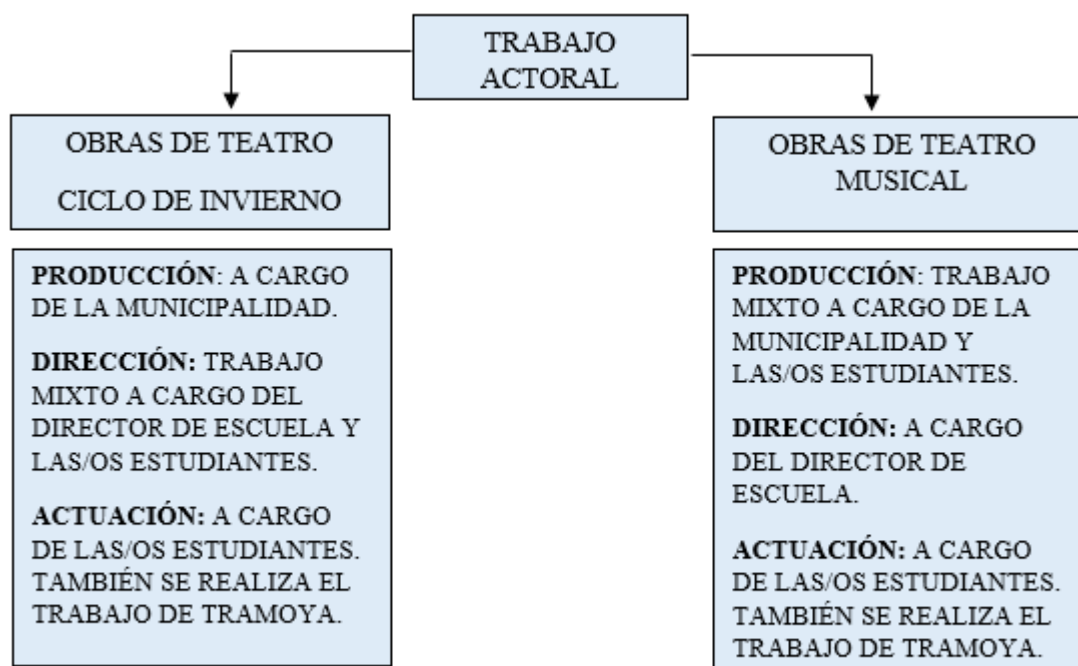
prácticas porque no beneficia a ningún capital, así que de alguna manera es algo que tenemos que aceptar” (Estudiante 8, Escuela de Teatro de Macul).

“¿Te gusta hacer teatro de calle? Acepta que no ganas nada. Los puros aplausos (...) Eso es algo que sabemos en todo caso, entonces tenemos que aceptarlo y hacerlo no más, por algo es popular” (Estudiante 4, Escuela de Teatro de Macul).

En ese sentido, las valoraciones negativas sobre la organización del financiamiento se justificarían en la realidad país del escenario laboral de las artes, y en este caso específico, el teatro. A saber, la situación de los grupos artísticos y culturales en Chile es bastante deficiente en cuanto a campo laboral, organizaciones sin fines de lucro, visibilidad, empleo e ingresos. Las condiciones para la mayoría de las/os artistas nacionales son de extrema desprotección y muchas veces impiden la posibilidad de dedicarse sólo a esta área de manera profesional. Esto repercute en que las/os pertenecientes a esta área se vean obligadas/os a buscar otras vías de ingreso “formal” (Brodsky, Nergón, & Pössel, 2014).

Lo anterior cobra relevancia en esta investigación debido a que las circunstancias de las/os actrices/actores teatrales -al igual que otras/os artistas- están normalizadas dentro del sistema socioeconómico chileno y latinoamericano. Dicha normalización conlleva a que las representaciones sociales sobre lo popular se constituyan a partir de tales características conocidas por los grupos y que, en estos casos como el de la Escuela de Teatro de Macul, por ejemplo, se signifique lo popular como algo precario, sin derecho a exigir ingresos, asumir las condiciones materiales del arte en Chile, entre otras.

A continuación, se expondrán los hallazgos obtenidos respecto a la organización actoral de la escuela, para posteriormente hacer un cierre de la dimensión sobre las valoraciones de lo popular a partir de la organización en general.



Fuente: elaboración propia.

7.2.2. Valoraciones respecto a la organización del trabajo actoral

En relación con la organización del trabajo actoral cabe señalar que este se divide en dos partes principalmente: (1) estudiantes y (2) Municipalidad. En los siguientes subapartados se presenta esta organización en relación con los distintos ciclos que desarrolla la escuela.

- **Ciclo de invierno**

Para el ciclo de invierno, se rinde un examen en grupos en donde se debe elegir una obra disponible del repositorio de la escuela. Si bien ese proceso es guiado por el profesor y director, Marcelo Bailey, las/os estudiantes presentan una propuesta escénica que no sólo contempla la actuación, sino que se preocupa también de la dirección y la puesta en escena en términos estéticos (escenografía, vestuario, maquillaje y utilería). De ese modo, las/os

estudiantes toman un rol importante en la tarea actoral ya que a pesar de no tener clases ni instrucciones sobre cómo dirigir una obra, deben hacerlo de todas maneras.

Por otra parte, la municipalidad interviene a través de la cooperación del aparato técnico. Es decir, proporciona en cada montaje la iluminación y el sonido. Además, como este formato se lleva a cabo en una sala de la municipalidad y la capacidad de espectadores es menor a la de teatro en calle, muchas veces existe un equipo de grabación que permite transmitir la obra por streaming y así poder llegar a más personas.

- **Ciclo de verano**

En este ciclo se presentan solamente obras de teatro en la calle. Aquí la dirección está a cargo de Marcelo Bailey y la actuación de los estudiantes. Dentro de la parte actoral en este ciclo existe otra división de trabajo la cual tiene que ver con la organización de ensayos, vestuario y escenografía. Por lo general el trabajo que se realiza en la calle es de teatro musical y participa el elenco completo en cada obra. En ese sentido, la escenografía es más grande y requiere semanas y meses de trabajo, el cual es llevado a cabo solo por las/os estudiantes. Además, en los musicales es necesario preparar la parte de danza y música que, siempre, está a cargo de un subgrupo de estudiantes. En esa instancia las horas de ensayo son extras a las que están destinadas de manera formal, puesto con todas las actividades que se deben realizar para cumplir dentro de los plazos en cuanto a la fecha de estreno de las obras, no alcanzan los días originalmente definidos.

La parte municipal que opera en este ciclo se relaciona con la producción y la parte técnica. Como las obras que se presentan en este ciclo se llevan a cabo en espacios públicos⁹ la parte técnica no sólo incluye audio e iluminación, sino que también es necesario un equipo de escenario para poder montar un espacio en altura de modo que el público tenga mejor visibilidad. Cabe señalar que una vez montado el escenario, quienes se encargan de instalar la escenografía y otras plataformas adicionales son las/os estudiantes.

Al respecto las/os estudiantes señalan de manera generalizada que la organización de la escuela en términos de realización de las obras y todo lo que ello implica pasa a ser

⁹ Las obras se presentan en las diferentes plazas de Macul, la explanada de la Municipalidad, entre otros.

responsabilidad del estudiantado de la escuela, de igual manera como sucede en cuanto al financiamiento. A continuación, se exponen algunos fragmentos que dan cuenta de ello.

“Bueno, como pasa con la parte monetaria, nosotros somos los que satisfacemos las necesidades de la escuela a nivel actoral. No sólo la interpretación...la escenografía, el maquillaje, el diseño, la utilería, vestuarios, el trabajo de tramoyas, etc. Y esto pasa sin que eso se nos enseñe, al final el trabajo es bastante autónomo, no tanto de formación académica” (Estudiante 4, Escuela de Teatro de Macul).

“Durante el proceso nos convertimos en artistas completos porque terminamos haciendo todo el trabajo. Ganamos rigor, conocimiento, pero perdemos mucho tiempo y nos terminamos encerrando en la escuela. No sé si eso es bueno o malo, yo creo que para la gente que se quiere dedicar a esto, como yo, es algo a lo que te tienes que acostumbrar, pero a veces pienso que la municipalidad descansa mucho en nosotros y en la idea de que la escuela es popular, justificando que no hay una organización con menos carga para los estudiantes” (Estudiante 1, Escuela de Teatro de Macul).

Ahora bien, tomando en cuenta lo mencionado y teniendo presente que la organización del trabajo recae mayoritariamente en las/os estudiantes, se desprende que los estudiantes valoran esta organización de manera positiva como negativa. Esto ocurre porque la percepción de la experiencia en la escuela contempla diversos puntos que terminan generando valoraciones, muchas veces, contradictorias.

De ese modo, se valora de manera positiva que la escuela permita el aprendizaje de un trabajo autónomo y las diversas subáreas que se pueden explorar dentro del trabajo teatral. No obstante, se apela a la falta de tiempo que existe para poder dedicarse a las otras actividades cotidianas, laborales, educativas, entre otras, propias de cada estudiante. En ese sentido, como se mencionó previamente las valoraciones presentan disyuntivas, valorándose de manera positiva el hecho del autoaprendizaje y el objetivo de presentar obras en las poblaciones y otros lugares de la comuna. Sin embargo, el costo de dichos beneficios afecta directamente a cada estudiante. Lo anterior se expresa en los siguientes fragmentos.

“Es bueno que hagamos esto porque aprendemos y sabemos que al ser una escuela más popular no vamos a tener los grandes lujos. Desarrollamos auto disciplina y todo eso, pero igual requiere mucho tiempo, los que más encima son coordinados fuera del horario de clases porque ahí solo hacemos pasadas de las obras” (Estudiante 10, Escuela de Teatro de Macul).

“Es deprimente muchas veces porque como la mayoría nos tenemos que dedicar a otra cosa para recibir ingresos o simplemente tenemos familia, la escuela te colapsa, pero a la vez es tan gratificante saber que estamos llevando arte a las calles, a las poblaciones y que tenemos un rol importante a nivel popular y por eso dan ganas de seguir” (Estudiante 5, Escuela de Teatro de Macul).

“A mí me pasa que tengo sentimientos encontrados con la escuela porque estamos cansados, hacemos mucho trabajo y dedicamos tiempo que nadie te remunera de ninguna forma. Pero igual ganamos... nos llevamos la experiencia de llevar arte de calidad a las poblaciones” (Estudiante 7, Escuela de Teatro de Macul).

Se valora como positiva, además del autoaprendizaje y las posibilidades de creación, la idea popular de llevar el teatro a la calle, a las poblaciones, a la gente que no tiene acceso a espacios de cultura y arte. Siguiendo esta línea, se encuentra otro hallazgo interesante el cual tiene que ver con la misma idea de teatro popular, pero haciendo una comparación en cuanto a contextos históricos. En el siguiente fragmento se da cuenta de lo mencionado.

“Yo creo que el teatro que nosotros hacemos es popular y se relaciona directamente con el período de la Unidad Popular. El teatro tampoco tenía un fin de remuneración, sino que de protesta. Este teatro estaba encargado de denunciar y exigir nuevas condiciones para los pobladores. Y también poder llevar el arte a las poblaciones. Al final eso es lo que nosotros hacemos. Es por ello que no nos debiese sorprender el hecho de que no nos paguen y que tengamos que hacer todos nosotros. Al final estamos replicando lo mismo y eso es lo que es el teatro popular” (Estudiante 4, Escuela de Teatro de Macul).

En el caso expuesto se significa lo popular en relación con el desarrollo de este en sus orígenes y consolidación, cuando la manera de hacer teatro popular tenía que ver

directamente con un momento sociopolítico específico. En ese sentido, es posible observar que se debe asumir que el teatro popular sigue teniendo ciertas características como, por ejemplo, el hecho de ser autodidacta, no recibir remuneración y llevar el arte a grupos sociales subalternos.

A partir de lo mencionado, es posible sintetizar lo siguiente: la organización actoral no conforma una cooperativa de toda la escuela, puesto que la mayoría del trabajo está a cargo de las/os estudiantes, quienes se dividen las actividades y obligaciones para poder montar y presentar las obras en los plazos correspondientes (los cuales son definidos por la Municipalidad, sin opinión del estudiantado). En ese sentido, en palabras de Becker (2008), la cooperación no estaría dándose de manera colectiva, por lo que el trabajo asociativo estaría presente solo entre los grupos de estudiantes. En este caso, asimilar el teatro popular de la época de la Unidad Popular al de la actualidad, caería en ciertas disyuntivas respecto a cómo se percibe y, por tanto, representa el teatro popular en la actualidad. Lo anterior se justifica en que las redes cooperativas del teatro popular en su época de apogeo si bien se caracterizaron por realizar todas las actividades teatrales en cuanto a la parte actoral y al financiamiento, la división del trabajo era bastante equitativa y se trabajaba en equipo, aunque los grupos estuviesen afiliados a alguna organización (junta de vecinas/os u otras organizaciones) las actividades no descansaba en pocas personas (Herrera, 2012) como sí ocurre en la escuela, según señalan las/os estudiantes.

Para finalizar este apartado, cabe señalar que los hallazgos expuestos, en resumen, evidencian que las valoraciones sobre lo popular son positivas y negativas según el aspecto de la organización que se esté analizando. A saber:

- **Valoraciones positivas en relación con la organización del financiamiento y el trabajo actoral**
 - Las/os estudiantes valoran positivamente la capacidad de organización y autogestión que presenta la modalidad del teatro popular para organizarse respecto al aspecto monetario.
 - Se rescata la capacidad cooperativa y empática del grupo no solo entre ellas/os mismas/os al momento de costearse vestuarios, maquillajes, entre otras cosas, sino

que también su motivación y urgencia de organizarse para llevar a cabo el espectáculo en los sectores de la población que no tienen posibilidades de acceso al arte.

- Se considera positivo el rol de cada estudiante en el desarrollo actoral de la escuela y su capacidad colectiva de crear y compartir saberes, habilidades y aprendizaje; movilizándolo y socializando sus capacidades artísticas y creativas de cada estudiante para poder desarrollar y resolver todos los ámbitos que requiere el trabajo.
- El grupo completo valora positivamente la capacidad autodidacta de ellas/os para poder resolver y llevar a cabo los montajes cumpliendo con el tiempo solicitado y las exigencias artísticas respectivas.
- Se valora positivamente el rol social que cumple la escuela con las beneficiarias/os que reciben y son parte del producto final entendiendo que lo realizado es un acto político, el cual debe seguir llevándose a cabo.
- **Valoraciones negativas en relación con la organización del financiamiento y el trabajo actoral**
 - Se valora de manera negativa que el financiamiento se lleve a cabo por los estudiantes, teniendo en cuenta que la municipalidad también es beneficiada por las obras realizadas en la escuela ya que esto permite que la evaluación del Departamento de Cultura sea positiva y, por ende, la alcaldía a cargo obtenga mejores resultados.
 - Se considera negativo el hecho de tener que dividirse todas las tareas actorales y técnicas de los montajes entre las/os estudiantes sin apoyos externos considerando que cada estudiante debe dedicar tiempo extra a las clases formales dejando muchas veces de lado sus actividades cotidianas, laborales, familiares, educativas, entre otras.
 - A pesar de que se rescata la capacidad autodidacta del grupo, se considera necesario tener clases de las otras disciplinas que se les exige para llevar a cabo los montajes, tomando en cuenta que no sólo deben construir y diseñar escenografía, sino que también bailar y cantar¹⁰.

¹⁰ Tanto cantar como bailar no son actividades obligatorias para los montajes del ciclo de invierno, pero sí para los de verano. Ya que en los repertorios se incluyen musicales (atracción principal de la escuela y que tiene más público).

7.3. Concepciones sobre lo popular a partir del tipo de repertorio

En el presente apartado se da cuenta de las concepciones que tienen las/os estudiantes sobre el teatro popular a partir del tipo de repertorio que se trabaja en la escuela. Para esto, se llevó a cabo un análisis tanto de las entrevistas como del contenido las de obras, las cuales fueron expuestas previamente en la sección de muestra.

- **Marginales, obreros y otros grupos subalternos**

El teatro posee la característica esencial de presentar en su dramaturgia un discurso. Este siempre es político, independiente de la tendencia en la que se defina. Las/os dramaturgas/os buscan muchas veces entregar un mensaje en relación con diferentes temáticas, el cual en conjunto con la enunciación y la puesta en escena en general completan la transmisión y logran comunicar. Para el caso del teatro chileno, no es la excepción. Muchas de las obras que se representan en la escuela tienen su origen en el siglo XX¹¹ enmarcadas en contextos de revueltas y luchas sociales. Ahora bien, las obras de teatro popular chileno en su época de apogeo buscaron entregar un mensaje claro y conducir al público -en su mayoría grupos sociales marginados, de poblaciones, etc.- a reivindicar sus condiciones de vida a través de la organización popular y la política (Cross & Henríquez [Editores], 2019).

Dichas obras se siguen leyendo y realizando hoy en día con connotaciones y percepciones similares. De alguna manera las consignas que se presentan en tales dramaturgias y representaciones siguen vigentes con algunas diferencias según el contexto actual, pero de todas formas entregando un mensaje preciso. Así lo respalda uno de los estudiantes entrevistados.

“Nosotros representamos las obras del teatro popular porque tienen un mensaje político muy directo y tratan temáticas que aún están vigentes...no se han resuelto. Y, claro, apelan a grupos sociales súper específicos como indigentes, marginados, trabajadores obreros, los que quizás ahora se pueden ver inmersos en una

¹¹ Luis Emilio Recabarren como uno de los principales pioneros del teatro social obrero, quien expuso la condición precarizada de las/os trabajadores como principal motor en sus obras (Grez, 2011).

heterogeneidad propia de la globalización, siguen existiendo y eso es lo que queremos visibilizar” (Estudiante 9, Escuela de Teatro de Macul).

La mayoría de las obras trabajadas son protagonizadas por actores sociales marginales, rurales o personas subordinadas a un sistema en el que no se encuentran en una situación de privilegio. En ellas se visibilizan y tratan temáticas como, por ejemplo, la migración, la injusticia, la violencia de género, el desempleo, la dictadura militar, entre otras. Respecto a ello, se desprende que las concepciones de lo popular, a partir de los repertorios utilizados, se remontan al cuestionamiento de los temas mencionados y a una búsqueda de una sociedad más digna y justa. De ese modo, lo popular se concibe desde una serie de características políticas necesarias para visibilizar y reivindicar a ciertos sectores de la sociedad. A continuación, algunos fragmentos que lo justifican.

“Los conflictos son temas familiares a lo que es la realidad popular chilena, en este caso. Por ejemplo, los espíritus, las creencias, lo divino, lo rural, lo campesino, tradiciones, la música, la fiesta más folklórica, los milicos, la represión, etc. Conflictos que van rondando las realidades del Chile más bajo” (Estudiante 1, Escuela de Teatro de Macul).

“El teatro popular te abre los ojos de la realidad. Hay obras que son bastante crudas, pero la gente se ríe porque es chistosa. El teatro popular te cuenta la verdad con un poco de comedia. Te cuenta que están matando gente, te dice que la cueca se baila, se toma chicha, se va a la parroquia, pero a una pobre y así...” (Estudiante 7, Escuela de Teatro de Macul).

“Para mí el teatro popular te habla de migrantes, de los que son discriminados, de los pobres en general, pero divide la pobreza en diferentes tipos: obreros, mujeres, gente en situación de calle, a veces todas juntas, etc.” (Estudiante 4, Escuela de Teatro de Macul).

- **Feminismo y disidencias**

Otro hallazgo interesante, es la concepción de lo popular como un mecanismo de protesta en el teatro, pero considerando el contexto histórico actual. En ese sentido, se percibe la

necesidad de considerar repertorios que abarquen temáticas que están siendo representadas por los distintos grupos sociales en la actualidad.

El feminismo y la violencia de género son sin duda tópicos que se comprenden bajo una lógica popular debido a que son materia de discusión en la sociedad civil actual y se consideran protestas necesarias de reflexionar, trabajar, exponer y representar en el teatro. Asimismo, ocurre con el movimiento de las disidencias que además de luchar en concordancia discursiva con el movimiento feminista, busca expresar y representar temas como la orientación sexual, la deconstrucción de la hegemonía del binarismo en el género, entre otras cosas. Esto es expresado principalmente por estudiantes mujeres y disidentes de la escuela. En los siguientes párrafos se da cuenta de ello.

“El teatro popular no sólo toma las demandas históricas de la marginalidad y la pobreza. O sea, eso está bien, pero yo entiendo lo popular como el espacio para poner en la palestra otras demandas que hoy en día están, por fin, siendo bastante significativas y con las que tenemos una gran deuda. El feminismo, por ejemplo, ha existido en el teatro desde siempre, desde las autoras que han intentado hacer protagonistas a las mujeres y sus demandas, la Isidora Aguirre, entre otras” (Estudiante 5, Escuela de Teatro de Macul).

“Para mí lo popular está en la discusión de las minorías sexuales, en cómo representamos el género, qué estética utilizamos para trabajar a los personajes no binarios, ¿utilizamos personajes no binarios? Cómo representamos a las personas homosexuales sin caer en estereotipos, para mí esa es la gran discusión que debe dar el teatro popular. Creo que la compañía de teatro “La niña horrible” nos ha enseñado mucho sobre eso” (Estudiante 1, Escuela de Teatro de Macul).

“Qué difícil decir qué es teatro popular y qué no, cuando hemos visto tantas maneras de injusticia social, tantos grupos oprimidos y tantos actores sociales con necesidad de sacar la voz. Pero definitivamente hablar del aborto, la violencia de género, la opresión de las mujeres en general en teatro y representar estas temáticas con el mayor rigor y respeto posible, pero siempre protestando es para mí teatro popular, así lo significo yo por lo menos” (Estudiante 6, Escuela de Teatro de Macul).

Al respecto es importante revisar lo trabajado por la académica de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Daniela Cápona, quien lamenta la escasez de trabajos teatrales tanto dramaturgicos como empíricos que desarrollen de manera profunda las temáticas mencionadas. En relación con ello, expone que, a lo largo de la historia, el género y las construcciones sociales respectivas se han movilizad o a partir de posiciones políticas hegemónicas. En ese sentido, el campo teatral no es la excepción. En primer lugar, se ha puesto a la mujer en un rol secundario no sólo a nivel de dirección y actuación, sino que también de dramaturgia, por lo que luchas provenientes principalmente de grupos de mujeres han sido expuestas en el teatro de forma minoritaria (2016).

Siguiendo la idea anterior, y tal como lo mencionó una de las estudiantes entrevistadas quien concebía lo popular a partir de la reivindicación de la mujer y disidencias sexuales, Isidora Aguirre realizó un trabajo de protesta en el que posicionó en sus obras a la mujer y su lucha como protagonista. Buscó la igualdad de género e intentó romper ciertos estereotipos pertenecientes a categorías de la hetero norma como, por ejemplo, que la mujer debe ser femenina, lo que implica que sea delicada, hable bajo, esté siempre peinada, camine de cierta manera, no tenga opinión, que tenga una belleza asociada a cánones de mercado, entre otros. Lo anterior lo hizo a través de sus repertorios dramaturgicos y se preocupó de que la estética y el trabajo escénico completo representara el ideal propuesto. Sin embargo, en la época de Aguirre, a pesar de todos sus esfuerzos y de otras dramaturgas, el movimiento feminista y disidencias no pudo lograr un reconocimiento importante dentro de los espacios mayoritarios, convirtiéndose esta lucha en una pelea eterna para el país (Cross & Henríquez [Editores], 2019).

Lo mencionado se torna relevante para la investigación, puesto que existe un grupo importante dentro de la escuela que significa lo popular a partir del movimiento feminista y disidencias, y lo entiende como un tópico esencial a presentar de manera discursiva en el ámbito teatral. De ese modo, se condicen algunos imaginarios con lo que fue el teatro popular en su época de origen y apogeo, cambiando algunas significaciones y construcciones debido a que las luchas sociales se van transformando, surgen nuevas/os actrices/actores de manera que se van renovando y ampliando dichos imaginarios.

Cabe señalar también, que en la actualidad existen dramaturgas que reflexionan constantemente en sus obras temáticas feministas, en donde no solo se cuestionan las construcciones sociales a niveles generales, sino que también critican el teatro sobre cómo este entiende y constituye a los personajes trabajados. Carla Zúñiga, dramaturga de la ex compañía de teatro “La niña horrible”¹², realiza un trabajo extraordinario en el cual posiciona en perspectiva todos los roles de género y su modo de significarlos. Además, se recurre al travestismo para interpretar a los personajes sin caer en estereotipos, profundizando siempre en la idea de quebrantar la norma conservadora del género en todas sus expresiones (Cápona, 2016).

- **Lenguaje**

Por otra parte, dentro de los hallazgos fue posible encontrar la importancia del lenguaje al momento de identificar las concepciones sobre lo popular. Principalmente, estudiantes hacen referencias a las diferencias del lenguaje que existen en la sociedad según la ubicación geográfica de sus habitantes, particularmente se habla de Santiago y de cómo estas son representadas en el teatro. En los siguientes fragmentos se da cuenta de ello.

“Lo popular en las obras está en cómo se escribe, los modismos chilenos, pero no los modismos cuicos, sino que en las palabras que se pasan entre tradiciones familiares, dichos antiguos propios de ciertos sectores, así se va construyendo un discurso que no es propio de toda la sociedad...no lo encuentras en Las Condes o Vitacura” (Estudiante 3, Escuela de Teatro de Macul).

“Es importante tener en cuenta cómo hablas. Las obras de Sieveking, por ejemplo, marcan al tiro la diferencia de un teatro más popular con un teatro de élite, por decirlo de alguna forma. Se habla con palabras mal pronunciadas. Se mencionan sectores y comunas más pobres. Se habla de San Bernardo, Maipú, etc.” (Estudiante 10, Escuela de Teatro de Macul).

“Por ejemplo, si tú le dices a alguien de un colegio cuico ‘¿oye has leído a Shakespeare?’ te van a contestar que sí y que saben de verso y todo lo que el lenguaje

¹² Compañía chilena de teatro fundada el año 2013 por la dramaturga Carla Zúñiga y el director Javier Casagna. La compañía se disolvió el 2020 por motivos personales del grupo.

de Shakespeare implica, pero si vas a un liceo con números es difícil que sepan de lo que estás hablando. Entonces ahí es donde el teatro popular hace la diferencia. Posee un lenguaje más cercano a las personas que representa. Así te da la opción de identificarte” (Estudiante 7, Escuela de Teatro de Macul).

Tomando en cuenta lo expuesto, se considera interesante cómo el teatro popular se concibe a partir de un lenguaje determinado. En ese sentido, destaca la importancia del lenguaje en relación con la producción simbólica de realidades y cómo a partir de dicha producción se constituyen los imaginarios y significaciones sociales (Cruz, 2016). A partir de esto, se desprende que las concepciones sobre lo popular en este caso estarían constituidas por condiciones socioeconómicas que se manifiestan en complemento de otras variables tales como geografía, nivel educativo, entre otras.

Para finalizar, hay que señalar que la pregunta general de investigación se responde en las conclusiones, para poder dar así un cierre como corresponde a la investigación, entregando apreciaciones, limitantes y otros comentarios de lo que fue este proceso.

8. Conclusiones

En el presente apartado, se da cuenta de las reflexiones finales de la investigación. En primer lugar, se presenta una síntesis de los resultados respectivos a los hallazgos por cada dimensión trabajada, pretendiendo responder a la pregunta guía de esta tesis. Posterior a ello, se exponen las principales limitaciones y otras apreciaciones del proceso para, finalmente, entregar los últimos comentarios en relación con otras investigaciones potenciales que surgen de este trabajo.

8.1. Síntesis de resultados

La investigación desarrollada, en un inicio se enmarcó en la teoría de las representaciones sociales, guiada principalmente por los postulados de Moscovici y Jodelet. A partir de ello, se buscó conocer las representaciones sociales de lo popular en el teatro chileno mediante un estudio de caso de la Escuela de Teatro de Macul. Se recurrió a teorías de Sociología del Arte y Cultura para contextualizar el trabajo, y se complementó con recursos y materias sobre estudios teatrales.

Lo anterior se trabajó desde la práctica teatral de las/os estudiantes de la escuela, la cual fue desglosada en tres dimensiones: estética, organizacional y tipo de repertorio. Como fue señalado en el apartado metodológico, las dimensiones fueron elegidas a partir de una observación participante en la escuela, en la que se dio cuenta de cuáles eran los tópicos más viables de estudiar para llevar a cabo el proyecto.

En términos generales, las representaciones sociales que se dan a conocer sobre lo popular en el teatro chileno actual se relacionan permanentemente con su contexto social de origen. En ese sentido, las concepciones y construcciones simbólicas de lo que se significa como popular, están constituidas por componentes históricos de Chile en relación con las características (políticas, estéticas, repertorio, públicos, entre otras) a partir de las cuales este tipo de teatro se originó y constituyó. Respecto a ello, los acuerdos más reiterativos del grupo sobre lo popular era su capacidad política y contestataria al momento de representar teatralmente. De ese modo, se entiende el teatro como un espacio complejo en el que los elementos visuales, discursivos y organizativos configuran un mensaje basado en una realidad conocida a través de los imaginarios tanto colectivos como individuales, tomando en cuenta los contextos personales de cada estudiante y sus trayectorias biográficas. En ese sentido, la relación sujeto-objeto es, en su mayoría, bastante cercana. Es decir, las/os estudiantes de la escuela se relacionan con lo popular a partir de sus propias memorias, las cuales se sitúan en un contexto actual no sólo de manera teatral, sino que también social. Se tensiona una serie de hechos sociales que se someten a reflexión, según las particularidades de cada estudiante, pero siempre en relación con un colectivo.

- **Estética**

Respecto a la dimensión estética, las principales concepciones sobre lo popular radican en la necesidad de presentar un trabajo visual acorde a la realidad que se está representando. Además, se entiende la estética como un momento político dentro de la obra, en el cual se entrega un mensaje en particular. La comunicación no es azarosa, sino que las/os productoras/es del mensaje constituyen mediante la visualidad lo que pretenden expresar. Siguiendo a Canclini (1993), se desprende que el mensaje constituido por los diferentes elementos visuales (vestuario, escenografía, maquillaje y utilería) se configura a través de

componentes ideológicos del grupo -en este caso las/os estudiantes-, y que pretenden ser entregados a un/a espectador/a con fines discursivos.

La ideología, en este caso, opera más allá de un espacio político de propaganda puesto que, a pesar de ser un grupo de estudiantes heterogéneo -en cuanto a procedencias educativas, etarias, entre otras- demostró tener visiones de mundo e imaginarios similares. Esto, en palabras de Van Dijk, se tradujo en que las concepciones sobre lo popular fueron coherentes entre las/os estudiantes, lo que dio cuenta de creencias compartidas socialmente generando un espacio sociocognitivo colectivo (2005).

Por otra parte, dentro de los hallazgos surgieron concepciones de estética popular que referían a distintos tipos de esta. En primer lugar, se concibe como popular lo que se relaciona a la pobreza y a lo marginal. En ese sentido, los elementos estéticos que se disponen en las obras y en el teatro se hacen en función de representar lo que se entiende como marginal y situación de pobreza. De esa manera, se configura una estética visual, a partir de los imaginarios individuales y colectivos del estudiantado sobre la temática que se esté trabajando, de modo tal que en todo momento de la obra sea evidente el mensaje que se quiere transmitir.

De lo anterior se desprenden dos cosas. En primer lugar, es posible señalar que, si el público que está de espectador no se identifica con los mensajes estéticos y generales de la obra, posiblemente no comparta imaginarios con el colectivo que está llevando a cabo el trabajo teatral. Mientras que, por otra parte, se puede decir que las/os espectadora/es que comprenden y se familiarizan con la temática puesta en escena -ya sea marginalidad, situación de vulnerabilidad, pobreza, entre otras- comparte de algún modo concepciones y significaciones respecto al tema. Esto ocurre porque las representaciones sociales estarían funcionando bajo ciertas reglas de construcción por lo que “si las representaciones llegan a comprenderlas otros (...) es porque hay entre ellas un mínimo de convención sociocultural” (Joly, 2019, pág. 45).

Otro tipo de estética popular que se considera interesante es la visión de uno de los estudiantes que entiende la idea de festividad y folklorismo como algo característico de lo popular. Esto se debe a que el estudiante concibe que lo popular caracterizado por una visualidad colorida y festiva permite acercar a las/os espectadoras/es a una identificación con la obra. En ese sentido, a lo popular se le otorga una cualidad específica en cuanto a estética -colores, sonoridades más llamativas, entre otras-. Este hallazgo llama la atención porque pertenece

una visión minoritaria dentro del grupo estudiado, además, de que este estudiante provenía de una realidad socioeconómica diferente al grupo y en todo momento se distanció de comprenderse como parte de un sector popular, a pesar de que en la escuela era un miembro que participaba de manera activa.

Por último, en relación con la dimensión estética, se analizó un hallazgo bastante relevante que se condice con lo que mencionan ciertas teorías respecto a lo popular. Dentro de las concepciones sobre lo popular a partir de la estética, una de las convenciones que surgió dentro de la mayoría del grupo fue entender lo popular como una cualidad contraria a lo hegemónico. En ese sentido, lo opuesto a lo hegemónico estaría caracterizado por un grupo mayoritario de la sociedad, pero no por eso dominante. Esto se condice con la idea de hegemonía que trabaja Gramsci, entendiendo que existen dos grupos los cuales están en tensión de manera constante: grupo subalterno y hegemónico (Madonesi, 2010). Siguiendo esa línea, Gramsci plantea que lo popular queda excluido de lo hegemónico junto a otros grupos que no formarían parte del sistema imperante (Navarro, 2019). En ese caso, el teatro popular formaría parte de un teatro de resistencia a los sistemas dominantes como, por ejemplo, la industria cultural. De esa manera esta concepción de lo popular sería coherente con lo que muchos autores como Gramsci, García Canclini, entre otras/os han planteado al respecto.

- **Organización**

La segunda dimensión analizada constó en distinguir las valoraciones de lo popular a partir de la organización del quehacer teatral de la escuela. Primero que todo, se identificaron los dos ámbitos organizativos más relevantes: (1) financiamiento y (2) actoral. El ámbito de financiamiento refiere a todo lo que tiene que ver con los gastos de la escuela por parte de las/os estudiantes. La escuela si bien es gratuita no proporciona ningún elemento actoral que se pueda necesitar. A saber, los vestuarios, maquillajes, escenografía, entre otros, son financiados por los estudiantes y como la mayoría tiene otras actividades cotidianas que costear no es tan fácil poder acceder a los elementos mencionados.

Con el ámbito actoral se hace referencia al trabajo escénico de la escuela. Para llevar a cabo un montaje teatral es necesario asumir tareas de producción, dirección y actuación, a grandes rasgos. Dentro de esas aristas están comprendidas otras actividades como la proporción de

un espacio adecuado para realizar la obra, publicidad y difusión, ensayos, creación de escenografía, etc. La escuela, por la parte municipal, solo asume la producción mientras que las/os estudiantes son quienes deben llevar a cabo todo el resto.

Ahora bien, ambas partes se estudiaron a partir de dos métodos organizacionales que se identificaron en los hallazgos. Por un lado, la autogestión como forma de organización debido a que -como se mencionó previamente- las/os estudiantes asumen todos los gastos que implica hacer una obra (ámbito de financiamiento) y también deben organizarse para ensayar, realizar la escenografía, crear y practicar las coreografías y canciones de los musicales, entre otras actividades (ámbito actoral). La mayoría de las actividades que llevan a cabo para reunir el dinero y hacerse cargo de la parte escénica se realiza fuera de los horarios de clases que determina la escuela, por lo que el estudiantado se ve con la necesidad de utilizar tiempos de su cotidiano- trabajo, estudios, relaciones personales, etc.- para poder cumplir con lo que solicita la escuela. Cabe señalar que la intervención municipal se preocupa de proporcionar el espacio físico en donde se imparten las clases y de la parte técnica de los montajes (iluminación y sonido, además del escenario cuando se moviliza el teatro a la calle).

De lo anterior se desprende que las formas de organización que posee la escuela son propias de las/os estudiantes, principalmente, y se conforma a partir de una red cooperativa entre ellas/os. En ese sentido, en palabras de Becker (2006), es posible señalar que el estudiantado de la Escuela de Teatro de Macul confluye en un espacio el cual se conforma como una actividad colectiva constituido por la cooperación humana. Las/os estudiantes le otorgan una valorización positiva a esto, ya que se socializan modos de ayuda, aprendizaje y creación en conjunto. Existe una división del trabajo que, si bien provoca que todas/os tengan diferentes tareas, unifica al grupo de manera positiva, puesto que se crean relaciones interpersonales de confianza y cooperación en donde la totalidad del grupo asume una posición en la escuela sabiendo que existe el respaldo entre compañeras/os.

No obstante, es necesario agregar que las/os estudiantes, a pesar de valorar positivamente su capacidad de organización para cumplir con las tareas y llevar a cabo los montajes solicitados por la escuela, declararon que para lograr todo eso muchas veces se veían afectadas/os en cuanto a la realización de sus actividades cotidianas fuera de la escuela. Muchas veces debían buscar espacios de ensayos fuera del horario y de la municipalidad -en parques, casas de

compañeras/os, etc.-. Además, el trabajo que realizan no es fácil ya que deben aprender a diseñar y realizar la parte estética de las obras, ser tramoyas, montar escenarios, entre otros. En un día de función se trabaja 9 horas en promedio y por lo general tienen un itinerario de funciones bastante seguidas¹³. La municipalidad es el medio que patrocina la escuela y los montajes. Sin embargo, en ningún momento hay remuneración a las/os estudiantes. Al respecto, el estudiantado valora negativamente cómo se lleva esta práctica, puesto que se encuentran bajo una situación de precarización laboral. Lo anterior se justifica muchas veces en que la escuela cumple un rol social y por eso no se debe exigir remuneración, además que se concibe lo popular como algo que nace de las personas y es un medio para poder entregar un mensaje de protesta, llevar teatro a las poblaciones y darle la posibilidad de acceder al arte y a la cultura a las personas que por problemas económicos no pueden. De ese modo, las/os estudiantes no exigen su derecho de remuneración por su trabajo, sino que queda a modo de comentario entre ellas/os y siguen trabajando.

Esto es interesante porque no es el único grupo de actores y actrices -y de artistas en general- que justifican el hecho de no recibir remuneración por su trabajo. Según algunas investigaciones realizadas sobre el campo artístico en Chile y Latinoamérica, muchas/os artistas asumen la realidad de la precarización del trabajo artístico antes de entrar si quiera a este mundo. Se justifica el trabajar sin derecho a remuneración debido a la deuda histórica del modelo neoliberal que ha tenido con desarrollo del arte generando condiciones insuficientes, en las que se generan situaciones como la señalada (Beghelli, 2020).

Considerando lo expuesto, se cree necesario situar en la reflexión que, si bien las/os estudiantes no reciben remuneración por su trabajo y muchas veces entran en una lógica de conflicto con ese ámbito de la escuela, de todas maneras, existe un grado de reciprocidad. En palabras de Becker (2006) cabe señalar que ningún mundo social es completamente armonioso y que, en ese sentido, los mundos del arte no son la excepción. Esto no implica que no haya reciprocidad, sino que, todo lo contrario; existe reciprocidad puesto que el arte y el teatro, en este caso particular, funciona como un sistema cooperativo en el cual a pesar de los conflictos hay redes de intercambios y cooperación. Para el caso de la Escuela de

¹³ Las funciones son generalmente los lunes, miércoles, jueves, viernes y sábado. Dejando martes para ensayar y domingo para descansar.

Teatro de Macul, no hay remuneraciones por el trabajo realizado, pero existe un espacio de escuela completamente gratuito, en el cual no se exige ningún requisito para ingresar y recibir el programa curricular de la escuela. De esa manera, la Municipalidad entrega un espacio educativo y las/os estudiantes entregan la realización de obras para las/os vecinas/os. Con esta reflexión no se pretende desvalorizar la percepción y sensación de las/os estudiantes ni mucho menos justificar la escasa remuneración de su trabajo y de las/os artistas en general; sólo se considera necesaria para discutir en torno a cómo se plantean ciertos postulados teóricos respecto a los modos de organización y cómo son entendidos y procesados en la práctica.

Para finalizar esta dimensión, cabe señalar que las valoraciones sobre la estrategia de organización que presenta la escuela se movilizan de manera disyuntiva; se rescata el nivel de aprendizaje y cooperación entre pares que opera en una lógica autodidacta. Sin embargo, se realiza un llamado de atención a las prácticas precarizadas a las que se ven enfrentadas/os las/os estudiantes. De modo que terminan siendo justificadas por el rol que cumplen como escuela de teatro popular. En ese sentido, lo popular se significaría como un tipo de espacio necesario para beneficiar a otras personas -otorgando acceso a montajes teatrales-, pero asumiendo diversos costos para quienes están ejerciendo la actividad, en este caso las/os estudiantes. Respecto a ello, es posible señalar que aceptar la precarización no fue parte de la idea original de hacer teatro popular. Justamente fue la idea de denunciar la precarización laboral y de las condiciones de vida en general lo que originaron y promovieron la organización de grupos teatrales populares (Grumann, 2013). Sin embargo, bajo un sistema socioeconómico neoliberal en el que no está garantizada la seguridad social y laboral equitativa, se ha establecido y perpetuado que las formas de organización externas y diferentes al sistema asuman ciertas condiciones insuficientes (Beghelli, 2020).

- **Tipo de repertorio**

La última dimensión además de haber sido analizada mediante las entrevistas y la observación participante se revisó en torno a algunos de los repertorios dramaturgicos utilizados en la escuela. Los principales hallazgos demostraron que las temáticas trabajadas giran en torno a las principales denuncias que ha realizado de manera histórica la sociedad civil, contemplando la actualidad. De ese modo, el teatro popular se concibe como un espacio

de representación y reflexión respecto a las condiciones de la vida marginal, pobre y relegada por el sistema, por un lado, como también destacan temáticas que han sido invisibilizadas a lo largo de la historia: el rol de la mujer en la sociedad y las disidencias sexuales.

A lo largo de la historia del teatro popular las temáticas trabajadas son las que refieren a las condiciones de vida de los sectores subalternos. En ese sentido, las concepciones sobre lo popular de las/os estudiantes de la escuela responden a los imaginarios históricos de los que se ha establecido dentro de lo popular. De esa manera, se torna interesante que se mantengan ciertas temáticas incorporando otros puntos importantes como el feminismo y la amplia gama que ese movimiento comprende. Al respecto, si bien en el teatro popular de los inicios del siglo XX contempló a la mujer y cuestionó cómo esta se posicionaba tanto en la sociedad como en el teatro -a partir de los trabajos de algunas dramaturgas de la época- no fue un tema al que se le dio la importancia que correspondía, puesto que siempre la figura masculina tuvo el protagonismo. Sin embargo, de un tiempo a esta parte, junto a la masificación e impacto del movimiento feminista, la reflexión sobre el rol de la mujer se ha extendido a todos los espacios y el teatro no ha sido la excepción. Diferentes teorías sobre género han nutrido de nuevas visiones y concepciones sobre cómo representar y hacer parte tanto a la mujer como a disidencias sexuales en el espacio público, y gracias a diferentes dramaturgas, directoras y actrices se han podido reestablecer los imaginarios y los cánones sobre cómo la sociedad observa y ve a los grupos mencionados (Cápona, 2016).

Para finalizar, tomando en cuenta todo lo expuesto en este trabajo, es necesario responder a la pregunta de investigación planteada inicialmente. Al respecto, cabe señalar, en primero lugar, que es posible hablar sobre el teatro popular en la actualidad, resguardando ciertas diferencias.

Si bien, debido al contexto globalizado característico de la sociedad actual muchas prácticas y formas de vida han cambiado con el tiempo. Esto ha repercutido en la consolidación de un modelo socioeconómico en el que se promueven nuevas formas de interacción social, otorgándole una posición al individuo más importante que el colectivo (Yopo, 2013). Lo anterior que no sólo ha provocado la desaparición y desarticulación de organizaciones sociales autogestionadas -concepto de barrio y alta participación vecinal para la vida en comunidad- sino que también han individualizado y sectorizado las oportunidades de acceder

a ciertos derechos básicos de la ciudadanía tales como educación, cultura, arte, salud, entre otros (Hopenhayn, 2006).

A pesar de esto, existen ciertas agrupaciones que buscan democratizar los espacios siendo conscientes de la desigualdad que caracteriza al país. De modo que en ciertos territorios surgen estas organizaciones acreditando y beneficiando a algunas personas. La Escuela de Teatro de Macul si bien es un espacio creado por la Municipalidad de Macul, que pretende garantizar el acceso a la cultura y arte en la comuna, son sus estudiantes quienes llevan el trabajo real de hacer factible la democratización de los espacios. En ese sentido, el estudiantado promueve, a través de su práctica teatral, una organización que efectivamente proporciona teatro, no sólo para quienes no puedan acceder a este, sino que para todas/os. De esa forma, se genera un espacio de teatro que podría definirse como popular.

Ahora bien, las principales diferencias que existen sobre cómo se entiende el teatro popular en la actualidad radica principalmente en la extensión de las temáticas y el mensaje que se trabaja. En ese sentido, no sólo apela a grupos de obreros/as y/o a las poblaciones, como en un inicio, sino que considera a todas las personas quienes quieran involucrarse con ese espacio cultural. De ese modo, se siguen cuestionando las condiciones de vida de los grupos más postergados y desprotegidos de la sociedad, pero incluyendo también nuevas denuncias y reflexiones sobre temas actuales que no dejan de ser relegados por el sistema. La educación, el feminismo, disidencias, problemas medioambientales, entre otros. Así, las representaciones sociales de lo popular ya no estarían comprendidas solamente por un tema en particular, sino que se extienden y se significan a partir de más componentes sociales que son motivo de reflexión en la actualidad, dando cuenta de otras categorías para pensar la opresión. Por último, hay que destacar también que los cánones de lo popular ya no se entenderían exclusivamente desde la clase obrera, sino que también estarían comprendidos otros sectores de la población que se identifican con los tópicos trabajados.

8.2. Limitaciones, apreciaciones y comentarios finales

Primero que todo, es necesario señalar que esta investigación se desarrolló en dos etapas. La primera se llevó a cabo de forma presencial el año 2019, en donde se realizó observación participante y pocas entrevistas que permitieron producir una parte importante de la investigación en general. Sin embargo, la segunda etapa estuvo marcada por la crisis sanitaria

provocada por la pandemia mundial de Covid-19. Esto fue una limitante importante ya que afectó directamente en la dispersión de tiempo en el que se pudo desarrollar este trabajo, puesto que fue bastante compleja la coordinación y disponibilidad de las/os estudiantes de la escuela para concretar las entrevistas. En relación con esto, se tuvo que adaptar la entrevista presencial a la modalidad remota -plataforma zoom- lo que generó muchas veces interferencias por problemas de conectividad, generando que dos entrevistados se bajaran del proyecto. De esa manera, la muestra que originalmente se componía por 12 entrevistas, terminó constituyéndose de 10.

Por otra parte, es necesario mencionar que las investigaciones sociológicas en materia teatral no son abundantes. Esto repercutió en la revisión de antecedentes ya que, al escasear el material empírico respectivo, fue complejo problematizar de manera fluida desde la sociología propiamente tal. De todas maneras, pudo ser complementada gracias a otros trabajos realizados por investigadoras/es teatrales, lo que permitió el desarrollo del proyecto.

Otro comentario crítico de este trabajo tiene que ver más con limitantes personales en términos de desarrollo teórico. Cuando se llevó a cabo la observación participante, se realizó la problematización y se decidió que dimensiones utilizar, en el campo de la estética solo se consideraron los elementos visuales que parecían ser los más viables de estudiar para efectos de este proyecto. Sin embargo, en el proceso de análisis y estudiando un primer año de la carrera de actuación teatral, fue posible la develación de que incluir otras experiencias de lo sensible hubiesen aportado también a la investigación. En términos estéticos, las cualidades sonoras, encaminadas para lo musical, también conforman parte de algunos imaginarios y podrían haber sido investigados con mayor precisión. De todas maneras, esto queda como una posibilidad abierta para próximos trabajos relacionados con el tema.

Para concluir, es necesario señalar que la investigación conllevó a la reflexión de otros cuestionamientos que pueden ser trabajados desde la sociología del arte. En ese sentido, es interesante como muchas temáticas que se desarrollaron bajo el marco de un teatro popular en los años previos, durante y después de la dictadura aún siguen presentes de manera relevante. De ese modo, se considera que esta investigación podría conjugarse también con trabajos de post memoria e identidad, de manera que se puedan abarcar, desde una

perspectiva actual, algunas problemáticas que, si bien han estado presentes a lo largo de la historia, han sido relegadas a espacios empíricos no tan visibles.

Por otro lado, es importante señalar que, dentro de la experiencia obtenida en la escuela, fue notoria la necesidad de poner atención en este tipo de agrupaciones que muchas veces son precarizadas a pesar de tengan una institución, ya sea pública o privada, detrás. En ese sentido, se considera hacer una revisión exhaustiva para generar políticas públicas que resguarden a las organizaciones y, en este caso en particular, a las/os artistas.

Por último, sería interesante expandir las líneas investigativas de lo trabajado, puesto que existen distintas variables que podrían complementar otros estudios sociológicos al respecto. En ese sentido, se podrían hacer más estudios en los que se profundice el rol y la posición de las agrupaciones como la Escuela de Teatro de Macul, ahondando en cómo operan realmente según la institución que tienen de base. De manera que este tipo de organizaciones pueda seguir cumpliendo un rol importante en ciertos territorios, pero sin precarizar el devenir de los/as sujetos/as participantes. De ese modo, se podría llegar a un equilibrio cooperativo óptimo que satisfaga a todas las partes en los proyectos.

9. Referencias bibliográficas

- Abric, J.-C. (2001). *Prácticas sociales y representaciones*. Coyoacán: Ediciones Coyoacán.
- Alano, J.C., & Kong, C. (2012). *Teatro chileno en dictadura. La dramaturgia nacional como forma de resistencia al Régimen militar*. Santiago: Universidad Diego Portales- Universidad Alberto Hurtado.
- Andréu Abela, J. (2000). *Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada*. Fundación Centro de Estudios Andaluces. Universidad de Granada, vol. 10, n°2, 1-34.
- Argüello, A. (2005). *Redescubriendo la sociología del arte. Comentario a 'Lo que aporta el arte en la sociología', de Nathalie Heinich*. Coyoacán: CENIDIAP.
- Bailey, M. (2019). *Escuela de Teatro de Macul*. Santiago, Chile: s.i
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Biblioteca Nacional de Chile. *Isidora Aguirre (1919-2011)*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-654.html>. Accedido en 16/4/2019.
- Biblioteca Nacional de Chile (2018). *Los Teatros Universitarios en Chile*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-733.html#links>.
- Biblioteca Nacional de Chile (s.i). *Teatro Chileno (1973-1990)*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3710.html>.
- Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido*. México: Nueva Imagen.
- Bozo, J. (2014). *Trayectoria del teatro popular en Chile; entre la dictadura y la transición democrática* (Tesis de magister). Universidad Academia Humanismo Cristiano. Santiago, Chile.
- Brodsky, J., Nergón, B., & Pösel, A. (2014). *El escenario del trabajador cultural en Chile. Artes Visuales-Artes Escénicas-Literatura-Música-Audivisual*. Santiago, Chile: TRAMA: Red de Trabajadores de la Cultura.
- Canales, M. (2006). *Metodologías de la investigación social*. Santiago: LOM.

- Cápona, D. (2016). *Teatro chileno y género, cuestiones pendientes para imaginar la utopía*. Arte Escena, N°1 63-70.
- Cross, A. & Henríquez, T. (2019). *Teatro Experimental Popular Aficionado*. Isidora Aguirre. Santiago, Chile: Ediciones Jenaro Gajardo Vera.
- Cruz Petit, Bruno (2016). *Representación, lenguaje e ideología en el discurso urbano*. URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales, 6(1), 51-64. http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/cruz_petit.
- Cuevas, Y. (2016). *Recomendaciones para el estudio de representaciones sociales en investigación educativa*. Representaciones sociales e investigación. N°21, 109-140.
- Dinamarca, F. (2019). *Cuaderno de campo*. Santiago.
- Durkheim, É. (1997 [1985]). *Las reglas del método sociológico*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica México.
- Escobar, T. (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Santiago: Metales Pesado.
- García Canclini, N. (1993). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Coyoacán-Madrid, Buenos Aires, Bogotá: Siglo XXI Editores.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.
- García Canclini, N. (2007). *Cultura popular. De la épica al simulacro*. Quaderns portàtils.
- Garretón, M. A. (2009). *Transformación de la matriz sociopolítica y desarrollo en Chile*. Democracia, estrategia y política. N°9, 45-71.
- Garretón, M. A. (2015). *Las ciencias sociales en la trama de Chile y América Latina. Estudios sobre transformaciones sociopolíticas y movimiento social*. Santiago: LOM Ediciones.
- Grez, T. S. (2011). *¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile 1895-1927*. Estudios Avanzados N°15: 9-29.

- Grimson, A., & Caggiano, S. (2010). *Respuestas a un cuestionario: posiciones y situaciones*. En N.R. (editora), *En torno a los estudios culturales. Locales, trayectorias y disputas*. (págs. 17-30). Santiago: Editorial Arcis.
- Grumann, A. (2013). *¿Y por qué no la revolución del teatro? El T.E.P.A o la “propaganda política con forma teatral” de Isidora Aguirre*. *Aisthesis* N°53, 203-219.
- Guasch, Ó. (2002). *Cuadernos metodológicos: observación participante*. s.i: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Harcha, A. (2017). *Prácticas de teatralidad en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Heinich, N. (2002). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Henríquez, J. (2017). *Una aproximación etnográfica a las representaciones de grupo de teatro político*. (Tesis de pregrado). Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Herrera, F.D. (2012). *Teatro popular: dos periodos, dos anécdotas*. Osorno: Alpha N°35, 185-194.
- Hopenhayn, M. (2006). *Desigualdades sociales y derechos humanos: hacia un pacto de protección social*. Santiago de Chile: CEPAL. Obtenido de <https://www.cepal.org/sites/default/files/events/files/hopenhaynm.pdf>.
- Hurtado, M. (2000). *Construcción de identidades en la dramatización de la realidad chilena*. *Latin American theatre review*, 43-66.
- Ibañez, T. (2001). *Representaciones sociales, teoría y método*. En T.I. (coordinador), *Psicología social construccionista* (págs. 123-216). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Jodelet, D. (1986). *La representación social: fenómenos, concepto y teoría*. En S. Moscovici, *Psicología social*. Vol. II (págs. 469-494). Buenos Aires: Paidós.
- Jodelet, D. (1989). *Représentations sociales: un domaine en expansion*. En D.J. (coord.), *Les représentations sociales* (págs. 47-78). París: Presses Universitaires de France.
- Madonesi, M. (2010). *Subalternidad, antagonismo, autonomía. Marxismo y subjetivación política*. Buenos Aires: FFyL UBA; UBA Sociales Publicaciones; Prometeo; CLACSO.

- Martín-Barbero, J. (1993). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martín-Baró, I. (1990). *Acción e ideología. Psicología social desde Centroamérica*. San Salvador: UCA Ediciones.
- Martínez-Salgado, C. (2012). *El muestreo en investigación cualitativa*. Principios básicos y algunas controversias. *Ciencia & saúde colectiva*, N°17., 613-619.
- Mondaca, K. (5 de abril de 2018). *Fundación Teatro a mil*. Obtenido de www.fundacionteatroamil.cl/noticia/escuela-de-teatro-de-macul/
- Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Huemul.
- Moscovici, S. (2000). *Social representations. Explorations in Social Psychology*. Cambridge: Polity Press.
- Navarro, P., & Díaz, C. (1999). *Análisis de contenido*. En J. M. Delgado, & J. Gutiérrez, *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales* (págs. 178-223). España: Síntesis.
- Navarro, S. (2019). La condición subalterna del cine latinoamericano. En S. Navarro, *La idea de pueblo en la encrucijada del cine latinoamericano en los años 60-70*. (págs. 113-123). Santiago: RIL Editores.
- Ochsenius, C. (1982). *El estado en la escena: teatros universitarios de Santiago 1940-1973*. Santiago, Chile: CENECA.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Peña Casado, R. (2002). *Gestión de la producción en las artes escénicas*. México: Escenología.
- Pizarro, R. (2001). La vulnerabilidad social y sus desafíos: una mirada desde América Latina. Serie Estudios Estadísticos y prospectivos: Naciones Unidas. CEPAL.

Portàtils, Quaderns. (febrero de 2000). *Museu d'Art Contemporani* de Barcelona. Recuperado el 26 de mayo de 2021, de https://img.macba.cat/public/document/2020-02/qp_06_canclini.pdf .

Richard, N. (2010). Introducción. En N. Richard (editora), *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas* (págs. 9-13). Santiago: Editorial Arsis.

Rimoldi, L., & Monchietti, A. (2014). *Modalidades asociativas en el teatro argentino desde la teoría de las representaciones sociales*. European Review of artistic studies. Vol. 5. N°1, 17-33.

Van Dijk, Teun (2005). *Ideología y análisis del discurso*. ESTUDIO. Utopía y Praxis Latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social. 10 (29), 9-36.

<http://www.discursos.org/oldarticles/Ideolog%EDa%20y%20an%Elisis%20del%20discurso.pdf>

Vera, H. (2002). *Representaciones y clasificaciones colectivas. La teoría sociológica del conocimiento de Durkheim*. Sociológica. Vol. 17, 103-121.

Villarroel, G. (2007). *Las representaciones sociales: una nueva relación entre el individuo y la sociedad*. Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología, Vol. 17, N°49, 434-454.

Wagner, W., & Elejabarrieta, F. (1994). *Representaciones sociales*. En F. Morales, *Psicología Social* (págs. 817-842). Madrid: McGraw Hill.

Zegers, M. T. (1999). *25 años de teatro en Chile*. Santiago, Chile: Departamento de Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación.

9.1. Entrevistas utilizadas como bibliografía

Para efectos de este trabajo los nombres de las/os estudiantes resguardan anonimato. Sin embargo, los funcionarios de la Municipalidad que participaron en las entrevistas entregaron la autorización para que sus nombres estuvieran en este documento. La tabla a continuación contiene los detalles.

Entrevistada/o	Cargo	Fecha	Entrevistador/a	Cita
Marcelo Bailey	Director Escuela de Teatro de Macul.	9-04-2019	Fabiana Dinamarca Fernández.	Bailey, M. (2019). (9 de abril de 2019). Jornada de inducción. (F. Dinamarca, Entrevistadora)
Gerardo Balboa	Jefe de Departamento de Cultura, Municipalidad de Macul.	27-05-2021	Vicente Rojas Murúa.	Balboa, G. (2021). (27 de mayo de 2021). Departamento de Cultura, Municipalidad de Macul. (V. Rojas, Entrevistador).

Fuente: elaboración propia.

10. Anexos

Tabla 2:

Entrevistada/o por sexo		Grupo etario	Ocupación
1	Mujer	1	Estudiante institución superior.
2	Mujer	1	Estudiante institución superior.
3	Mujer	2	Trabajadora dependiente.
4	Mujer	2	Trabajadora dependiente.
5	Mujer	2	Trabajadora dependiente y estudiante educación superior.
6	Mujer	3	Trabajadora independiente
7	Hombre	1	Estudiante educación secundaria
8	Hombre	2	Estudiante educación superior
9	Hombre	2	Trabajador independiente
10	Hombre	3	Trabajador dependiente

Fuente: elaboración propia.

- Registros fotográficos de algunas presentaciones de la Escuela de Teatro de Macul

1) Presentación Aladdin.



2) Presentación Aladdin. Explanada Playa Las Torpederas, Valparaíso. 2020



3) Presentación Aladdin. Plaza Arabia, comuna de Macul. 2020.



4) Presentación Los Locos Addams. Teatro Municipal de La Pintana. 2020.



5) Inicio de clases Escuela de Teatro de Macul. 2019.



6) Estudiantes camino a realizar La Pérgola de las flores. Comuna de Macul. 2019.

