



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Grumann Sölter, Andrés

¿Y por qué no la revolución del teatro? El T.E.P.A o la “propaganda política con forma teatral” de
Isidora Aguirre

Aisthesis, núm. 53, julio, 2013, pp. 203-219

Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163228391012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

¿Y por qué no la revolución del teatro? El T.E.P.A o la “propaganda política con forma teatral” de Isidora Aguirre

A Theater Revolution, why not? The T.E.P.A or “The Political Propaganda with Theatrical form” by Isidora Aguirre

Andrés Grumann Sölter
Universidad de Chile, Chile
agruman@u.uchile.cl

Resumen:

La dramaturga chilena Isidora Aguirre desarrolló una prolífica y ampliamente reconocida carrera artística como dramaturga tanto en nuestro país como en el extranjero donde se tradujeron algunas de sus principales obras de teatro. Entre sus trabajos más celebrados se encuentra *La Pérgola de las Flores* (1960) y *Los que van quedando en el camino* (1969). El artículo tiene por objetivo presentar un aspecto poco estudiado, pero altamente influyente en la formación teatral y la vinculación política de la dramaturga. En tiempos de la Unidad Popular, Aguirre ideó y presentó una forma teatral de pequeño formato que denominó T.E.P.A (*Teatro Experimental, Popular, Aficionado*) con el que expandió la “revolución” que propuso Salvador Allende en varios pueblos del norte y sur del país tanto en la campaña para llegar al gobierno como durante los dos primeros años del Gobierno Popular bajo en nombre de *Los Cabezones de la Feria*.

Palabras clave: Isidora Aguirre, T.E.P.A, revolución, *Cabezones de la Feria*, teatro político, Unidad Popular.

Abstract:

Isidora Aguirre widely developed a prolific and well known career as a Chilean playwright. She was recognized both nationally and internationally, since some of her major plays were translated. *La Pergola de las Flores* (1960) and *Los que van quedando en el camino* (1969) are among her most celebrated works. This article aims to present a rarely studied, but highly influential aspect in her political connections as a playwright. In times of the Unidad Popular, Aguirre created and presented a new theatrical form of short format called T.E.P.A (Popular, Experimental and Amateur Theater) with which expanded the “revolution” that Salvador Allende proposed in several villages north and south of Chile, both during his campaign to the presidency and the first two years of his government under the name of *Los Cabezones de la Feria*.

Keywords: Isidora Aguirre, T.E.P.A, revolution, *Cabezones de la Feria*, political theatre, Unidad Popular

...de los que no entendieron bien, de los que murieron
sin ver la aurora, de sacrificios ciegos y no retribuidos, de los
que van quedando en el camino, también se hizo la revolución...

Che Guevara

“Esta obra vale por cien discursos” replicaba exaltado uno de los dirigentes políticos de la izquierda chilena a los artistas al finalizar la puesta en escena de la obra *Los que van quedando en el camino* en Lonquimay al sur de Chile. Como lo recuerda Isidora Aguirre, había sido una de esas tantas veladas en el año 1970 en las cuales se formaba, paralelamente a la propuesta de los teatros universitarios, un sugerente *teatro*¹ enmarcado en la experimentación tanto en las estrategias de escenificación de múltiples artistas como en la participación activa y comprometida de todos sus participantes. De este modo, se configuraba en el teatro chileno, en palabras de Volodia Telteiboin “las manifestaciones iniciales de una revolución” (Aguirre, *Antología esencial* 330). Su principal objetivo, a mi juicio, era idear un teatro de agitación política que permitiera la emergencia de una comunidad *festiva y popular* cuyo imaginario respondiera a un fuerte compromiso social con el pueblo marginado por las elites políticas.

A raíz de este particular objetivo es que en este ensayo me propongo presentar un aspecto pocas veces estudiado de la trayectoria teatral de Isidora Aguirre: su compromiso teatral con la Unidad Popular y, particularmente, con la campaña de Salvador Allende a tres meses de las elecciones de 1970. De este compromiso surge lo que la dramaturga y mujer de teatro denomina “propaganda política con forma teatral” la cual tiene un gran número de escenificaciones que ella agrupó, a partir de la insistencia del agregado cultural francés Roland Husson en 1976, bajo el nombre de *Teatro Experimental, Popular, Aficionado* o simplemente T.E.P.A.²

Mi propuesta está dividida en tres partes. La primera presenta brevemente el contexto y surgimiento de lo que he querido denominar la “pequeña” revolución teatral de Isidora

1 En el caso chileno, la década de los sesenta, influenciada por la Revolución Cubana de 1959; el compromiso social de la Iglesia, los movimientos estudiantiles (que tienen sus orígenes en la década del cincuenta) y la reforma agraria introducida el año 1967, detonaron “la efervescencia social, la transgresión a las costumbres, el desenfreno eufórico por el cambio y un fuerte optimismo y confianza en el futuro”. Porque “desde la segunda mitad de las década de 1960, consciente con la oleada revolucionaria que se desencadenó tanto en Europa como en los Estados Unidos, la sociedad chilena se precipitó en un torbellino de agitación” (Correa et. al. 226 y 253. También Hurtado 195). De estas citas se deja desprender nuestra formulación de una revolución del teatro cuyo ideario estaba compuesto por al menos tres dimensiones: la *fiesta popular*, la *agitación política* y el *compromiso social de/con las clases populares*.

2 El T.E.P.A estuvo compuesto por un grupo de formas teatrales durante el gobierno de la Unidad Popular: a) teatro de agitación política para la campaña de Allende; b) trabajo con los reos comunes en la penitenciaría; c) *Los Cabezones de la Feria*. Cada una de ellas contenía un sinnúmero de pequeños libretos escritos por Isidora Aguirre para cada ocasión, muchas veces de fin de semana a fin de semana o simplemente improvisados por la contingencia del instante. Si bien las citas de este artículo refieren a múltiples fuentes, nos centraremos en el escrito “*Apuntes sobre lo realizado en teatro popular. El Taller T.E.P.A*” aún inédito de la dramaturga. Dado que gran parte de las citas que utilizo en este artículo provienen de este inédito texto de Aguirre, me concentraré en citarlo siempre como (T.E.P.A y la página correspondiente al texto original).

Aguirre. ¿Cuál fue el contexto que permitió la configuración de una revolución del teatro y cómo surge en el marco de la campaña electoral de 1970 y durante el transcurso de los mil días de Unidad Popular? Son las preguntas de este primer apartado. La segunda parte trata de levantar, para la historiografía del teatro chileno, las múltiples estrategias de escenificación de la “propaganda política con forma teatral” de Isidora Aguirre. Concentrándome en sus cuatro primeros sketches políticos escenificados para la campaña electoral de Salvador Allende en 1970, me pregunto por las principales técnicas y formas con que Aguirre llevó a cabo esta forma teatral. ¿Cómo se llevaron a cabo y cuáles fueron los efectos que cada uno de los sketches políticos analizados provocaron en la percepción de los espectadores? Finalmente, en la tercera parte, ejemplifico las anteriores preguntas con la experimentación escénica que Isidora Aguirre y Jorge Cano llevaron a cabo durante el año 1971: *Los Cabezones de la Feria*.

Contextos y surgimientos de una “pequeña” revolución

Es la propia Isidora Aguirre quien me cuenta cómo Salvador Allende, después de un almuerzo en la casa de Guardia Vieja, le pide que se incorpore con su obra *Los que van quedando en el camino*³ para “enriquecer” los actos de su campaña presidencial. La intención de Allende era que las poblaciones que rodeaban Santiago se acercaran, a través del teatro, al “sufrido camino de alzamiento del pueblo” y tuviesen la posibilidad de conocer escénicamente las distintas medidas que se proponía llevar a cabo la Unidad Popular. En suma, y como lo recuerda la propia Isidora Aguirre, “la meta de quienes integrábamos al Taller T.E.P.A era la consigna de la Unidad Popular: *incorporar a la lucha por las transformaciones sociales a todo un contingente del pueblo que se ha mantenido marginado, por indiferencia o por falta de una correcta información*”⁴.

Debido a la imposibilidad de sacar el Teatro Antonio Varas completo a la calle, la dramaturga realizó una contraproposición al comando de Allende: “llevar pequeños numeritos” compuestos por “libretos breves, alusivos a la campaña, que podían montarse sin costo con un pequeño grupo de actores aficionados” (T.E.P.A 2)⁵. La doble intencionalidad estaba centrada en enriquecer los actos políticos para incorporar al pueblo a la lucha por el socialismo, lograr empatía con el público y ojalá compromiso por parte de la masa popular con la revolución que proponía la Unidad Popular, Salvador Allende y los partidos de la izquierda chilena.

3 Dirigida por Eugenio Guzmán, estrenada el año 1969 en el sur del país y posteriormente en la Sala Antonio Varas.

4 Juan Villegas, en el marco de la obra *Los Papeleros* (1962) de Isidora Aguirre, define la intención de la dramaturga como “concientizar social y políticamente” a los marginados “en cuanto a la necesidad de organizarse para poder superar al antagonista” (Villegas 2008, 6). Agradezco el envío de este artículo al profesor Villegas para la elaboración del presente artículo.

5 En una primera instancia, Isidora Aguirre tuvo que recurrir a los “actores” aficionados del Taller de construcción dramática que dictaba en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile dado que los actores profesionales tenía ocupados sus fin de semanas en las tablas de los teatros (Ver T.E.P.A 14).



El contexto revolucionario que escenificaba el comando de Salvador Allende junto a su sustrato político representado por la “vía chilena al socialismo”, inspirado en los valores de la Revolución Francesa y el ideario político inaugurado por Luís Emilio Recabarren y Elías Lafferte entre otros, comprendía la necesidad de enfocar las transformaciones en los trabajadores y los pobres sostenida en la idea de igualdad política, social y económica. Se trataba “del cambio total del sistema imperante” como recordaba Jaime Faivovich en una de sus tantas intervenciones (Pinto 11). Es en ese cambio total donde se fundamenta la revolución política de la Unidad Popular y desde donde se “fragua” una particular revolución del teatro que proponen artistas como Isidora Aguirre, Víctor Jara o Patricio Bunster, entre muchos otros. Una revolución que no solo pretendía educar al pueblo con el ideario político de la Unidad Popular, sino que también cuestionaba, desde la práctica teatral, los fundamentos básicos del teatro, incorporando estrategias de escenificación que transformaron, no solo la escena de un amplio grupo de teatristas, coreógrafos, artistas visuales, muralistas y músicos chilenos, sino de todo un pueblo que participó activamente en las transformaciones ocupando las calles de todo Chile.

A propósito de estas transformaciones, Isidora Aguirre recuerda en su libro *Santiago de diciembre a diciembre* (1998) cuáles fueron las emociones y percepciones de Isabel –la protagonista– al caminar entre la multitud congregada en la Alameda la madrugada del 4 de septiembre de 1970:

Ayer, 4 de septiembre, cuando caminaba abriéndome paso entre la multitud delirante que se volcó en la Alameda, sentí mezclada a la alegría, tristeza (por el “sin ti”, *frère Jacques*...). Luego vino la euforia y los abrazos. Por eso, quizá, al abrirme paso entre el gentío que avanzaba llenando de lado a lado la ancha avenida, sentí algo como un bloqueo emocional, lo que llaman “un retroceso”. Me reprochaba a mí misma el ir tan seria, sin bailar ni gritar consignas, o hacer piruetas y cosas extrañas como bañarse en las fuentes cumpliendo las apuestas. Habíamos estado trabajando con tanto ahínco, durante meses, para lograr el triunfo que, seguramente, la victoria me encontró con mi capacidad de emoción agotada (87).

Emoción agotada del personaje Isabel que tampoco le duró mucho tiempo a la propia dramaturga. Había que preparar la temporada de su obra *Los que van quedando en el camino* (1969) en el Teatro Antonio Varas bajo la dirección de Eugenio Guzmán (quien, entre otras, había montado la obra *Opera de los tres centavos* de Bertolt Brecht y Kurt Weil en 1956 en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile). Solo en un mes más, el 3 de noviembre de 1970, se llevaría a cabo el juramento y la toma del mando de Salvador Allende con un sinfín de actividades que incluyeron las *Fiestas Populares del Pueblo* a lo largo y ancho de la Alameda Libertador Bernardo O’Higgins y un acto político de masas en el Estadio Nacional. El pueblo estaba invitado a celebrar con el presidente en las calles. Toda la compañía recuerda cómo esa tarde salieron del Antonio Varas para mezclarse con la multitud congregada en la Alameda ante once escenarios dispuestos para que las artes, en sus variadas manifestaciones, transformaran el espacio público en una gran fiesta popular al aire libre.

Las estrategias de escenificación del T.E.P.A Entre precariedad y sencillez

Queríamos mostrar que el teatro puede convertirse en tribuna, en un medio de educar, de informar, criticar, y sobre todo, de estimular o difundir ideas sin que la escenificación (o las ideas expresadas) pierdan el atractivo
T.E.P.A

T.E.P.A es la sigla del *Teatro Experimental, Popular, Aficionado* que llevó a cabo Isidora Aguirre en el marco de la campaña y en el transcurso de los mil días en que gobernó Salvador Allende. Se trataba de un teatro *experimental* porque la propuesta teatral pretendía cuestionar y dar un giro en las formas tradicionales de escenificación, vinculándola al *agit-prop* (teatro de agitación) con un fuerte componente de sátira política y compromiso social. *Popular*, porque se trató de una forma teatral dirigida a la clase trabajadora: pobladores y obreros (también presos) quienes configuraban las masas a la cual la política deseaba llegar. *Aficionado*, porque se trató de un teatro hecho para y con los trabajadores, presos y pobladores que participaban del taller de construcción dramática que llevaba a cabo Aguirre en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

El teatro y sobre todo el *teatro popular* realizado por Isidora Aguirre en tiempos de la Unidad Popular se posicionó de un modo similar a como lo hiciera la llamada “vía chilena al socialismo” y en directa relación con el nacimiento de los distintos frentes políticos. En palabras de Aguirre, esto quiere decir:

- 1) evitar proyectos costosos para que fueran factibles y a muy corto plazo; 2) Contar, más que sobre recursos económicos, sobre los recursos humanos; 3) Flexibilidad para aprovechar cada oportunidad y circunstancia; y 4) Ser creativos para transformar las limitaciones o problemas en algo positivo [y establecer] una nueva modalidad para informar y desmitificar basada en la suma de esfuerzos individuales (compromiso, militancia o mística) y con una participación en lo posible masiva (65).

Sin embargo, y más allá de las evidentes similitudes entre el socialismo político de la Unidad Popular y el teatro popular de Isidora Aguirre, la experimentación popular y aficionada del T.E.P.A no debe entenderse como un teatro político sino, como lo recuerda la misma Isidora Aguirre, como “propaganda política con forma teatral” (T.E.P.A 4). “Teatro como medio de propaganda” (12) política para/con el pueblo que se reunía los fines de semana en el espacio público que rodea a la ciudad de Santiago: en la periferia. La intención de Aguirre estaba fuertemente arraigada en relacionar los tiempos revolucionarios que se proponía llevar a cabo la Unidad Popular con la configuración de un conjunto de mensajes precisos que se dejaran dirigir desde su dramaturgia como propaganda política para las masas populares de la periferia de Santiago.

No se trataba de llevar teatro a las poblaciones y presentar las obras que se representaban en los teatros institucionalmente establecidos, sino de “estimular o impartir conocimientos básicos para que ellos realizaran un teatro propio” (5) y que simultáneamente se comprometieran con las propuestas políticas de la Unidad Popular. Un teatro de agitación política que estimulara tanto la creación artística de los pobladores, niños y obreros a través de un reflejo escénico de sus propias costumbres y vivencias como el ideario político-social que se proponía llevar a cabo Salvador Allende. Una forma teatral para el pueblo, pero con el pueblo, que incentivara la participación colectiva para “mostrar que el teatro puede convertirse en tribuna, en un medio de educar, de informar, criticar, y sobre todo, de estimular o difundir ideas sin que la escenificación (o las ideas expresadas) pierdan el atractivo” (5). Isidora Aguirre recuerda el aspecto social de su teatro de agitación política del siguiente modo: “nuestra propaganda se basaba en la justicia social del programa de transición al socialismo dentro de la vía legal⁶. Trabajábamos con la verdad, pero teníamos que mostrar esa verdad de la forma más atractiva posible [...] adecuándonos a lo puntual de cada momento” (3)⁷.

Es la militancia que había forjado Aguirre en la agrupación de “independientes de izquierda” la que le abrió el paso para que su propuesta de *propaganda política con forma teatral* ocupara un lugar marginal, pero sugerente, en el marco de la campaña presidencial de Allende y durante los mil días de gobierno de la Unidad Popular. La primera manifestación teatral del T.E.P.A surgió del consenso entre el Comité para la Unidad Popular, compuesto por cinco dirigentes de los cinco partidos políticos que la conformaban, y la contrapropuesta escénica de Isidora Aguirre.

Los *actos políticos de campaña* incluían la participación de un orador político al cual se le anteponeía, a partir de las 16 hrs., la representación de un teatro infantil, dirigido por Ruth Baltra, quien estimulaba la llegada al acto de las pobladoras con sus hijos a partir de las 17 ó 18 hrs. A continuación se introducía “algo de folklore” (expresión cercana a la poblaciones marginales y que “atraía a las lolitas” (13)) que animaba el encuentro de los obreros, trabajadores y pobladoras y “confería a los actos políticos un aire festivo y optimista” (3). A eso de las 19 hrs., como lo recuerda Aguirre, comenzaba la participación del T.E.P.A a lo que eventualmente se le sumaba un documental de cine. Finalmente, cerca de las 20 hrs., los oradores políticos se dirigían a la multitud, compuesta por entre 300 a 600 pobladores. La tónica, como lo recuerda Isidora Aguirre, era: “adaptarse a los medios disponibles, con creatividad, y entregando al máximo con un mínimo de recursos técnicos y económicos” (14). De este modo, la *propaganda política con forma teatral*:

6 Lo que las esferas políticas de la izquierda chilena denominó *la vía chilena al socialismo*, el camino que debía recorrer la masa popular para alcanzar una transformación profunda del país.

7 Lo puntual de cada momento refiere a las condiciones contingentes tanto a nivel político, económico como social y cultural que estaba viviendo el país durante la Unidad Popular. La adecuación podía modificar “los métodos, el estilo del guion o sus actores: en suma se trata de un Taller abierto, que no contaba con un grupo estable, que se terminaba y reaparecía con distinta modalidad en cuanto era requerido. No dependía de una organización, pero tuvo el respaldo de instituciones o de iniciativas políticas”... “se trabajaba “a pulso” y “con marcación al hombre” (T.E.P.A 4).

se instalaría, en espacios abiertos de las poblaciones, un “escenario” que consistía en las plataformas unidas de dos camiones, y un carrito para la electricidad el que, además de la luz –compuesta por una simple corrida de ampolletas–, proporcionaba el audio: en el centro delantero del improvisado escenario había un micrófono para los actores y oradores, que proyectaba el sonido con amplificadores para público masivo (2).

Como *Sketches Políticos*⁸ (apuntes, bocetos, borradores bosquejos, esbozos políticos) (T.E.PA 17) –por no decir “obra cortita”– define Isidora Aguirre su *propaganda política con forma teatral*. No se trataba de un teatro político como lo entendía y desarrolló Bertolt Brecht en el marco de su teatro épico (cosa que sí ocurre parcialmente y de una forma muy particular en su obra *Los Papeleros* de 1962)⁹. Los sketches que Aguirre llevó a cabo interpelaban una finalidad didáctica que, en sus palabras “más que un distanciamiento, proponían un acercamiento al y con el público” (Entrevista, febrero 2009). Esto tiene una relación, totalmente desconocida por Aguirre, con la *Revista de la Rebelión Roja* que escenificó, a partir del año 1924, Erwin Piscator para obreros y el Partido Comunista Alemán. Piscator remarcaba en su *Teatro Político* que su revista no debía comprenderse como “un teatro que proporcionara arte al proletariado, sino propaganda consciente; no de un teatro para el proletariado, sino de un teatro del proletariado” (74-5) para, de este modo, desterrar “radicalmente de nuestro programa la palabra *arte*; nuestras obras eran proclamas, con las cuales queríamos intervenir en los acontecimientos diarios, *hacer política*” (75)¹⁰. Se trata, como sostienen Hurtado y Ochsenius, de “un teatro político, que no solo plantea, sino que explicita en sus antagonistas y protagonistas dramáticos la lucha de clases” (10) a través de diálogos simples y directos. Estos diálogos estaban fundamentados tanto en el ingenio y humor de los afiches, caricaturas y murales¹¹ que componían el imaginario de

8 María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius definen el sketch en tiempos de la Unidad Popular como “una obra en base de cuadros desagregados, que grafican una idea o un punto de vista acerca de un fragmento particular de la realidad. Esta se recrea en base a la simbolización de una situación, a través del accionar de tipos sociales que realizan funciones; no es un teatro de personajes con densidad psicológica. En la puesta en escena se apela a la percepción sensitiva del receptor: prima la imagen teatral elaborada a través de la expresión corporal, de los sonidos, la música y la iluminación, unidos a un texto que apoya más que sustenta los significados. Es un teatro pobre, despojado de elementos “decorativos”; más que escenografía, se utiliza una utilería simple, sintética, siendo el cuerpo del actor el recurso expresivo fundamental. El estilo de actuación suele ser desenfadado, agresivo, irreverente, apoyado por un humor cáustico y agudo que se entremezcla con momentos de ternura y emotividad. El desarrollo del espectáculo se basa en la permanente ruptura de la cuarta pared, aprovechando y resaltando la presencia del espectador, transformándolo en activo participante [...] Los temas suelen ser propios del nivel de conciencia y de la situación que viven los emisores. Reflejan una conciencia amplia, no estrictamente política, que establece mediaciones entre lo universal y lo particular, entre la masividad despersonalizada y la comunidad cercana” (Hurtado y Ochsenius 11).

9 María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius destacan el “realismo épico” (Hurtado y Ochsenius 10) o de un “teatro político-didáctico revolucionario” (Hurtado 198) de Isidora Aguirre que, a su vez, radicaliza el formato político con un fuerte compromiso social involucrando al público popular presente.

10 Es sabido que Piscator había comenzado a escenificar revistas políticas a partir de 1920, pero la recepción del Partido Comunista Alemán fue más bien escéptica, de hecho no se confiaban en esta forma de teatro como propaganda política efectiva por considerarla, al igual que todo teatro, como una forma de distracción y disfrute (Fischer-Lichte 151).

11 Detrás de esta necesidad de una propaganda para las clases populares estaban las brigadas muralistas (Ramona Parra, Elmo Catalán, Inti Peredo) como una “herramienta de comunicación con las masas... y una vía para democratizar el acceso al arte” (Castillo 101) en distintas latitudes del país.

propaganda gráfico-política de la Unidad Popular como de algunos recortes del diario *El Mercurio* alusivos a los candidatos presidenciales. Muchas veces se tomaban los problemas cotidianos de los pobladores y obreros para sostener la acción dramática, estableciendo soluciones concretas junto a las 40 medidas del programa de gobierno.

En la primera etapa de campaña el T.E.P.A experimentó con cuatro (4) *sketches políticos* que fueron derivando y amoldándose dependiendo de las necesidades y circunstancias de cada momento. El amoldado dependía de los efectos que provocaban los sketches en el público. Ellos eran el principal objetivo de los sketches, de ellos, de su sobre-vivir, de las injusticias sociales. Isidora Aguirre corregía y mejoraba los libretos dependiendo de la reacción de la masa popular utilizando la “P.T.P.” o *Praxis-Teoría-Praxis* que consistía en probar, corregir, volver a probar de un fin de semana a otro (14). Las temáticas debían surgir de los problemas a los que se enfrentaba la masa popular en su día a día, cosa que, como recuerda Aguirre, no fue una tarea difícil ya que “los problemas eran siempre los mismos: pobreza, carencia de vivienda, alimentación, salud, cesantía o explotación de los obreros”¹²(14).

El primer (1) libreto caracterizaba a los candidatos “usando el humor, la caricatura y el estilo circense, caídas y golpes, que fuese fácil de entender y haciendo reír” (17). La idea era ridiculizar, utilizando la sátira y el humor, a los candidatos de la derecha y de la Democracia Cristiana remarcando gestualmente algunas de sus características físicas más visibles y a través de algunas frases, que la dramaturga extraía de la prensa –sobre todo del diario *El Mercurio*–, que dejaran en evidencia sus errores y contradicciones. Por ejemplo, al candidato de la derecha se le caracterizaba con su larga bufanda y respondía “entre carrasperas: pase un invierno en mangas de camisa con estufas *Caluret*” (17) evocando una propaganda del diario que mostraba a un gerente en mangas de camisa ante una estufa de esa marca. Por su parte, el candidato de la DC era personificado con un cartel que llevaba colgado sobre el pecho con una máquina de coser. Su discurso era demagógico ya que fundamentaba todo en la providencia divina: “si Dios quiere, dentro de 100 años, cada madre tendrá su máquina de coser propia” (17). Basta una revisión de la prensa de la época para comprobar estas caracterizaciones. Finalmente, la propuesta programática de Salvador Allende se personificaba con una joven muchacha de “abultados pechos” en los que se leía: “medio litro de leche diario para cada niño de Chile” (17)¹³. Isidora Aguirre recuerda que “cada vez que la muchacha se disponía a

12 Isidora Aguirre recuerda que no trataron los graves problemas de drogadicción y delincuencia debido a la estigmatización y el mensaje contradictorio que aquellas realidades dejaban en la masa popular.

13 Esta estrategia de escenificación recuerda tanto la sátira que se le hizo a los candidatos presidenciales por parte de Alfredo Lamadrid el 16 de agosto de 1970 en el espectáculo *Medio Kilo de Fantasía* en el marco del Clásico Universitario como el cuadro que representaba las relaciones de Frei Montalva con los estadounidenses en el marco del acto político de masas para clausurar el 7 Congreso de las J.J.C.C. en el Estadio Nacional el 9 de septiembre de 1972. Para estos temas ver Obregón, Osvaldo 1981. Obregón recuerda como en la representación en el Estadio Nacional “llegan los tres oponentes al mercado persa a comprar alguna “cosita de ocasión”; El Paleta (Jorge Alessandri R.), una bufanda larga; don Rado (Radomiro Tomic), un par de zapatos que no den “ni un paso atrás”; y el Chicho (Salvador Allende), un pégalo todo que sirva para unir su heterogénea Unidad Popular (30).

iniciar su discurso, los guardaespaldas de los otros candidatos le daban una paliza” (17). Eliminándose los guardaespaldas entre sí por los golpes, la muchacha que personificaba a la Unidad Popular y sus 40 medidas, ya había conseguido la simpatía del público popular y aprovechaba la ocasión para hablar de la importancia de la leche para los niños y de “los beneficios que traerá a los obreros el gobierno de su candidato” (17).

El segundo (2) libreto surgió de la décimo octava medida del *Programa de Gobierno de la Unidad Popular* que llevaba por título: “Control del Alcoholismo”¹⁴. “*Beber bien, beber mal*” (18) fue su título e invitaba al público obrero masculino a tomar vino en las comidas con la familia y no emborracharse en las cantinas “para olvidar” (19). Dado que el vino es un producto nacional de bajo costo, no se podía evitar la ingesta de alcohol, pero sí se podía instar a beber ordenadamente. El tercer libreto (3) surgió de una improvisación, a falta de unos músicos que no llegaban, sobre “la toma del Cuartel Mondaca” (20) ocurrida en Cuba un 26 julio de 1953. Ese mismo día, pero ahora de 1970, se representó un sketch sobre la toma del Cuartel en la población José María Caro. Finalmente, el cuarto (4) sketch incorporó “un par de muchachos de la misma población”, brigadistas de la Ramona Parra. Con actores aficionados y sin elementos escenográficos ostentosos, el libreto estuvo basado en un reportaje del diario *El Siglo* que reportaba la trágica muerte de un obrero (foto). El sketch, cuyo título fue “Muerte por explotación”, relataba la desgracia de un obrero al ser despedido y “sin tener las estampillas que correspondían a su libreta del Seguro Obrero” (21).

En una primera etapa el T.E.P.A se enfocó principalmente a un *teatro de agitación política* que, a través de la sátira contingente, vinculaba el carácter festivo con el compromiso social de quienes lo llevaban a cabo. Su finalidad inmediata era ganar el voto popular para el candidato de la izquierda Salvador Allende. Junto a los recortes de prensa y la propaganda muralista, los actores y pobladores improvisaban diálogos y acciones simples y directas en escena procurando generar un acercamiento del público mostrando lo negativo de los demás candidatos. Sin embargo, los sketches van a sufrir un giro en sus estrategias dramatúrgicas cuando Aguirre y sus compañeros comprendieron que “para ganar adeptos, más que mostrar lo negativo de los otros candidatos, debíamos referirnos a lo positivo del nuestro” (18). De allí en adelante, la propuesta estética de los sketches políticos se enfocó en presentar las medidas del gobierno popular y su puesta en práctica en el pueblo popular.

A los libretos recogidos de la prensa escrita y de la propia experiencia callejera se le agregó una estética de escenificación sencilla y plenamente coherente con el contexto poblacional al cual estaba dirigido. La propia Isidora Aguirre enumera y describe someramente las características básicas del escenario, así como los distintos elementos que componían la escenificación:

14 En el *Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular* dice: “Combatiremos el alcoholismo no por los medios represivos, sino por una vida mejor y erradicaremos el clandestinaje” (38). Con esta medida Allende se dirigía “más que nada a las mujeres que sufren las consecuencias del alcoholismo” de sus maridos quienes “suelen gastar el día de pago y el sueldo de la semana en la cantina” (T.E.P.A 18) lo que evidentemente generaba disputas y violencia familiar.



Figura 2. Los Cabezones de la Feria, llegada a Ovalle, 1971. Archivo privado de Isidora Aguirre.

las plataformas unidas de dos camiones proporcionaban un escenario de 3 por 3 metros; no usamos escenografía, y la posibilidad de “movimiento” era casi nula, solo teníamos un micrófono al centro. Pero un pequeño carro unido a las plataformas nos proporcionaba la luz y el sonido, y este último suplía generalmente la escenografía dando la ambientación. La iluminación consistía en una corrida de ampolletas sobre las plataformas, y en verdad era suficiente para que siguieran la acción sin problemas (T.E.P.A 13).

La estética precaria y sencilla de los libretos y la escenografía, el vestuario y la iluminación que estructuraba las estrategias de escenificación de los distintos sketches políticos para la campaña electoral del setenta, va a mantenerse durante los años del gobierno popular y se irá plasmando en nuevos proyectos que vinculaban constante y persistentemente el compromiso social, la fiesta popular y la agitación política incorporando, cada vez con mayor marco de público, a las masas populares a las transformaciones que estaba viviendo el país.

Los Cabezones de la Feria

Teatro popular y propaganda política con el pueblo

La Figura 2 nos muestra a un grupo de aproximadamente dieciséis niños que se acerca alegremente a una micro estacionada a un costado de una pequeña calle de la ciudad de Ovalle al norte de Chile. En la calle se aprecian un par de montículos de tierra y escombros. A un costado y rodeado de niños y algunos adultos se aprecia una pequeña micro del recorrido 1 –Manuel Montt– CERRILLOS en la que de un cartel escrito a mano se deja leer: “EL TEATRO POPULAR CON AMANDA”. Con un megáfono tres personas con grandes cabezas hechas de rejillas, envueltas en papel maché, invitan a la multitud a participar de la puesta en escena de “La apuesta del ño Pedro: el que fue a convencer y salió convencido”. Después sabremos que se trata de tres personajes de *Los Cabezones de la Feria*. A través de doce fotografías en blanco y negro, que generosamente me entrega Isidora Aguirre en su casa, es que tengo el primer acercamiento visual a lo que fue la experiencia de propaganda política con forma teatral de *Los Cabezones de la Feria* en el norte de Chile (sobre todo en los pueblos de Illapel y Ovalle).

Es en este marco y en el año 1971 que surgen *Los Cabezones de la Feria* (Figura 1) por una dialéctica compuesta por “un teatro –como recuerda Aguirre– que no necesitara actores ni sala: un teatro callejero al estilo *Bread and Puppet*” (42) del alemán Peter Schumann y de las experiencias teatrales del director colombiano Jorge Cano que había llegado a Chile en 1971 atraído por la revolución que proponía Salvador Allende. La intención “era montar un tipo de obra que contribuyera al proceso de la Unidad Popular” (42). Al colombiano Cano y Aguirre se les sumó otro actor colombiano más un fotógrafo sueco quienes le daban vida a los distintos personajes. Más que de un teatro callejero se debe pensar, en palabras de la propia Isidora Aguirre, en un teatro campesino.

Los Cabezones de la Feria incorporaban algunas de las estrategias de escenificación de los primeros *sketches políticos* para la campaña presidencial de Salvador Allende. Sobre todo del último que incorporó en escena a jóvenes pobladores y aficionados provenientes de la población José María Caro. La idea de los cabezones era apoyar la candidatura a senadores, diputados y regidores en el norte de Chile. Llevar el teatro como medio de transmisión de “mensajes” políticos, pero simultáneamente como un medio concreto de contagio para el alzamiento y la reivindicación del pueblo. La idea estaba en que el teatro se transformará en una caja de resonancia en donde se reflejaran los problemas sociales de las provincias de Chile con el compromiso político en voz del pueblo. Se trataba de un teatro que relacionaba festiva y revolucionariamente la propaganda política de la contingencia proveniente de la Unidad Popular con el compromiso social, reflejado en las temáticas que relataban los libretos de cada uno de los *sketches*.

Ni actores profesionales, ni sala convencional de teatro. Sin apoyo económico, sin sala de ensayo, incumplimiento de los actores profesionales que no tenían suficiente tiempo dada su actividad en la escena oficial eran algunas de las características que componían



Figura 3. *Los Cabezones de la Feria*, llegada a Illapel, 1971. Archivo privado de Isidora Aguirre

el teatro callejero de *Los Cabezones de la Feria* (Figura 2). La propia Isidora Aguirre nos recuerda los singulares y simples inicios de esta forma teatral en tiempos de la Unidad Popular cuando describe como:

convertimos el living de mi casa en Taller, y lo materiales para confeccionar los personajes, grandes cabezas y túnicas se consiguieron a lo amigo, (telas donadas por las tiendas Yarur, pintura y rejilla de alambre por comerciantes a favor del proyecto), lo que era posible en ese período de la Unidad Popular ya que se mantenía el entusiasmo que despertó la campaña y el triunfo de Salvador Allende (43).

El aspecto de la contingencia y el compromiso social y político será retomado y reutilizado teatralmente en el marco de las elecciones a diputados del año 1972 por *Los Cabezones de la Feria*, en una gira que los llevó al norte de Chile. La idea era acompañar la gira de la candidata comunista a diputada por la provincia de Coquimbo Amanda Altamirano¹⁵. La nacionalización del cobre, los problemas habitacionales del pueblo a lo largo de Chile o las falsas alarmas que introducía la oposición contra el gobierno de Salvador Allende van a transformarse en las principales temáticas de los sketches de *Los Cabezones de la Feria*.

¹⁵ El diario oficial, con fecha 16 de julio, establece el triunfo de Altamirano del siguiente modo: “En la elección complementaria para elegir un Diputado en la provincia de Coquimbo, triunfa la candidata de la Unidad Popular Amanda Altamirano, militante del PC. El resultado extraoficial fue: Amanda Altamirano (UP): 50.482 votos (53,6%), Orlando Poblete (oposición): 42.309 votos (44,9%)”.

Hay que constatar que la mayor parte de los libretos eran “a pedido”. El primero –increcientemente encontrado!– escrito por Isidora Aguirre junto a *Los Cabezones de la Feria* para acompañar la campaña de Amanda Altamirano, quien postulaba al puesto del fallecido diputado Cipriano Pontigo Urrutia, lleva por título: “La verdad detrás de la Mentira” y “denunciaba la propaganda mentirosa contra la estatización de empresas del área social” (43). De este modo se perseguía colaborar con el gobierno de Allende abordando escénicamente temáticas económicas con un fuerte contenido político. A este primer libreto le siguieron varias peticiones de distintas agrupaciones gremiales (tales como *Codelco*, un libreto que explicaba la nacionalización del cobre y el no pago de la indemnización a las empresas extranjera por sus excesivas ganancias o un libreto a pedido de la *Corhabit* que mostraba el mejoramiento habitacional que la Unidad Popular materializaba para los pobladores) y una muy especial proveniente del norte para convencer a la gente a que participara de los consejos campesinos.

Los personajes procuraban ser un fiel reflejo tanto del “poder popular” como de los elementos políticos que comprendían la contingencia del país, sobre todo la relacionada con las candidaturas a diputado del Partido Comunista de Chile. Como un reflejo del pueblo surgen los personajes *Pedro, Juan, Juana Pueblo, un empresario representativo de la Derecha chilena*, mientras el *Sr. Escudo* y *Mr. Dólar* personificaban la identidad monetaria de Chile, por un lado, frente al afán imperialista y económico de los Estados Unidos por el otro. Un fotógrafo sueco, que no hablaba nada de castellano, personificaba a la *Computadora Roboberto*, “un simpático robot que estando al servicio de Dólar y Escudo, terminaba pasándose al bando de Juan y Juana Pueblo” (43).

Isidora Aguirre creó un personaje que cumplía una particular función de “director de escena”: *Dril*. La idea de Aguirre era introducir un personaje a escena que “les explicara –a los pobladores– lo que podía ser difícil de entender para un público popular y callejero, o de bajo nivel cultural” (43). La propia dramaturga describe su decisión como “un truco para garantizar la comprensión sin ofender al espectador con un lenguaje demasiado elemental” (43). Aunque los libretos sufrían algunas modificaciones dependiendo de los temas y las situaciones contingentes que se vivían, siempre se mantenía a *Dril* y los personajes populares de *Juan, Juana Pueblo*. De este modo se mantenía presente el centro de la propaganda política: el correcto traspaso de los “mensajes” al pueblo.

Del libreto “La apuesta de ño Pedro” o “El que fue a convencer y salió convencido”, que incluye Isidora Aguirre en su escrito “Apuntes sobre lo realizado en teatro popular”, se deja desprender la tarea de *Dril*, el director del teatro, al introducir el teatro popular y la situación teatral:

DRIL: Estimado público, amigos y amigas: aquí llega el gran teatro popular “LOS CABEZONES DE LA FERIA”! (*Redobles de tambor, mientras al fondo desfilan los personajes*). Hoy les contaremos un cuento que se llama: “La apuesta de ño Pedro”, o “El que fue a convencer y salió convencido”... Y aquí llega precisamente ño Pedro... Ya lo ven, es alguien muy alegre, aficionado a las fiestas y a la música: muéstrenos sus habilidades, ño Pedro... (*Pedro toca un aire norteño en su quena,*

y da unos pasos de baile) (Luego prosigue Dril, explicando a público) No Pedro, aunque tiene su tierrita, es muy pate-perro, y en sus correrías siempre anda en enredos y es muy aficionado a las apuestas. Pero dejemos que él nos cuente (46-7).

Dril, el ficticio director de escena, siempre comenzaba presentado a los personajes. Primero presentaba a *Juan y Juana Pueblo*, después presentaba a *Mr. Dólar* –quien representa al imperialismo– que salía a escena al galope con un sombrero tejano y, en vez de ojos, tenía dos símbolos de dólar (\$\$). Al entrar *Mr. Dólar* le hacía una zancadilla a *Juan Pueblo*, este cae y *Mr. Dólar* le extendía su mano, levantándolo, a continuación le decía con acento estadounidense: “yo no soy enemigo pueblo, yo ayudar pueblo”. Isidora Aguirre se recuerda que la intención de este diálogo entre *Mr. Dólar* y *Juan Pueblo* era simbolizar gestualmente el aprovechamiento encubierto del imperialismo estadounidense. A continuación se presentaba a la *Computadora Roboberto* que, con voz entrecortada y repetitiva decía “yo soy la compu, la compu, la compu....ta que soy chorol”. Durante la puesta en escena *Mr. Dólar* le echaba papelitos a lo que ella respondía: “mientan y mientan que siempre algo queda” (Aguirre, entrevista, febrero 2009). La *Computadora Roboberto* cumplía la doble función de darle consejos a *Mr. Dólar* para engañar al pueblo y develar el engaño comunicacional que introducían algunos sectores conservadores de la Democracia Cristiana Chilena para impedir la estatización. A todo este engaño respondía *Juana Pueblo* golpeándole la cabeza y gritando ¡Yo estoy con el pueblo, yo soy el pueblo! En medio de este alboroto aparecía, siempre cansado y soñoliento, el *Señor Escudo* que replicaba lentamente: “estoy tan cansado y me acaban de estatizar”. Se utilizaba el humor y la gestualidad escénica para develar el engaño, mostrar a los culpables y escenificar la rebelión del pueblo ante la injusticia.

Una sugerente estrategia de escenificación, que iba a ser usada en el acto político de masas que clausuraba el 7mo Congreso Nacional de las Juventudes Comunistas el 9 de septiembre de 1972, fue la grabación previa de todos los libretos en una cinta que se reproducía durante la puesta en escena. Las voces provenían de la propia Isidora Aguirre y los demás actores del grupo. La idea era fijar el texto y dejar que los actores realizaran mímica con sus cuerpos y grandes cabezas. Al aire libre, a la altura de la tierra, sin tarima y rodeados de pobladores se llevaban a cabo las acciones de *Los Cabezones de la Feria*, nada más. Al final siempre uno de los actores se quitaba la gran cabeza de papel maché y sacaba a bailar a alguna pobladora, los demás se unían al baile festivo en mitad del desierto nortino.

La forma teatral que introdujo Isidora Aguirre en tiempos de la campaña electoral –y más allá de ella– debe ser entendida como propaganda escenificada al servicio de la revolución que proponía Salvador Allende. La *propaganda política con forma teatral* que propuso el Taller T.E.P.A fue una iniciativa teatral inmersa en una época histórica de nuestro país en donde el compromiso social iba a la par del compromiso político. Donde, como lo remarca la propia Isidora Aguirre:

la gente de nuestro pueblo que manifiesta un vivo interés por las artes teatrales, no sean meros espectadores, sino que mediante su participación, se conviertan en

actores y autores espontáneos, y puedan así integrarse al mundo cultural. Se trataba, asimismo, de demostrar que es posible hacer teatro sin dinero, sin gran aparato, sin estudios previos. Que lo que importa es llegar a transmitir los “mensajes” que a ellos les interesan de un modo “claro y de fácil llegada” (13): temáticas como la “unión” para conseguir mejoras en vivienda o urbanización, para combatir el machismo o el ocio que induce a los jóvenes a caer en la drogadicción y la delincuencia, etc. [...] Casi siempre, para suplir la carencia de medios, el ingenio los lleva a descubrir recursos originales y “creativos” (T.E.PA 5).

Justamente detrás de estos recursos originales y creativos se asoma una forma de hacer teatro que trasciende la mera propaganda política. A la par de la revolución con empanadas y vino tinto de Salvador Allende, la *propaganda política con forma teatral* del T.E.PA no perseguía únicamente la manipulación política de las masas o el mero traspaso de un grupo de medidas comprometidas con el poder, más bien y para adelante, emerge de ella un gesto de compromiso social comprometido con la elaboración de la identidad (cuya “tradición surge tanto de la narrativa, poesía, folklore, artesanía y plástica popular” (5) y de las décimas de los *puetas*¹⁶) expresada como una verdadera revolución del teatro cuyos lineamientos estéticos no han sido del todo abordados. De aquí entonces, nos volvemos a preguntar, junto a Isidora Aguirre, por *los que van quedando en el camino*, aquellos con los cuales también se hizo una *revolución, pero una del teatro* que construya un *imaginario social*¹⁷ compuesto por la *agitación política* y, sobre todo, por la *fiesta popular* en el *espacio público*.

Referencias

- Aguirre, Isidora. *Antología esencial. 50 años de dramaturgia*. Ediciones Frontera Sur. Santiago de Chile, 2007. Medio impreso.
- . Entrevista personal. Santiago de Chile, marzo del 2008 y septiembre del 2009. Inéditas.
- . “T.E.PA Apuntes sobre lo realizado en teatro popular”. Documento inédito, Santiago de Chile, 1976. Medio impreso.
- . *Santiago de diciembre a diciembre*. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 1998. Medio impreso.

16 Una importante influencia tanto en la forma como en el fondo del imaginario social de escenificación política de la revolución, sobre todo si pensamos en los actos políticos de masas en tiempos de la Unidad Popular, fue la formación del ideario de lo político iniciado por Luís Emilio Recabarren, Elías Lafferte y los obreros en las salitreras del norte de Chile en las primeras décadas del siglo xx.

17 El sociólogo chileno José Joaquín Brunner define el imaginario social de la experiencia de la Unidad Popular ya que: “introdujo en la sociedad chilena no un mero cambio de personal político, ni siquiera un cambio solo de su modelo de desarrollo y de las bases de poder que lo acompañan, sino que cuestionó los fundamentos de un orden hegemónico alterando con ello, bruscamente la percepción de las posibilidades; la constante más fuerte del *imaginario social*. De pronto, entonces, “todo fue posible”: que las masas ocuparan las calles de la ciudad como espacio propio; que los caballeros de la sociedad fueran sometidos a escarnio; que la noción de la propiedad perdiera su aura; que los jóvenes más pobres imaginaran un futuro radicalmente distinto; que la educación sirviera para moldear un “hombre nuevo” y así por delante, sin freno ni medida” (Brunner 83-4).

- Brauneck, Manfred (Hg.). *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. 9. Aufl., Reinbek, 2001. Medio impreso.
- Brecht, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22.1. Frankfurt am Main, 1993. Medio impreso.
- . *Escritos sobre teatro*. Alba Editorial, Barcelona, 2004. Medio impreso.
- Brunner, José Joaquín. *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-FLACSO, Santiago de Chile, 1988. Medio impreso.
- Castillo Espinoza, Eduardo. *Puño y Letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Ocho Libros Editores, Santiago de Chile, 2006. Medio impreso.
- Correa, Sofía, Figueroa, Consuelo, Jocelyn-Holt, Alfredo, Rolle, Claudio, Vicuña, Manuel. *Historia del siglo XX chileno*. Editorial Sudamericana, Santiago de Chile, 2001.
- Fiebach, Joachim. *Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien des 20. Jahrhunderts*. Henschel Verlag, Berlin, 1975.
- Fischer-Lichte, Erika. *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen und Basel, 1997.
- Hurtado, María de la Luz. *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*. Ediciones Gestos, Irvine, California: Gestos, 1997.
- Hurtado, María de la Luz y Ochsenius, Carlos. *Transformaciones del teatro chileno en la década del 70'*. CENECA, Santiago de Chile, 1981.
- Jeftanovic, Andrea. *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Editorial Frontera Sur, Santiago de Chile, 2009.
- Obregón, Osvaldo. “Teatro de masas y fútbol en Chile”, versión abreviada en *Araucaria de Chile* nr. 13, 1981.
- Ochsenius, Carlos. *El estado en la escena : orígenes, formación, desarrollo y crisis de los teatros universitarios de Santiago : 1940-73*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Sociología de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1982.
- Piscator, Erwin. *Zeittheater. Das Politische Theater und weitere Schriften von 1915 bis 1966*. Rowohlt's Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1986.
- Villegas, Juan. “Los papeleros: mensaje, códigos teatrales y vigencia histórica y teatral”, en *Isidora Aguirre. Entre la historia y el compromiso*. Colección Escritores del Cono Sur, 3. Sevilla, 2008.

Recibido: 18 febrero 2013

Aceptado: 16 mayo 2013