

Teatro Aplicado



ENTREVISTA

El teatro poblacional en el Chile de la transición: Entrevista a Penelope Glass¹

Centro de Investigación,
Archivo y Documentación
Teatral DETUCH

1- Esta entrevista contiene extractos de una conversación sostenida con Penelope Glass en 2021 en el marco del proyecto "Lógicas y Modelos de Creación-Producción en el Campo Teatral del Chile de la Post-Dictadura (1990-2010)", financiado por FONDART Nacional (Folio N° 543600), a cargo del académico Camilo Rossel y en el que participaron como investigadores asociados Paulo Olivares, Héctor Ponce y Catalina Villanueva.

IMAGEN 1 - Penelope Glass. Fotografía: Rodrigo Hernández.

El teatro poblacional en el Chile de la transición: entrevista a Penelope Glass

**CENTRO DE
INVESTIGACIÓN,
ARCHIVO Y
DOCUMENTACIÓN
TEATRAL**

Universidad de Chile

Penelope Glass Indyk es originaria de Sydney, Australia, egresada del Victorian College of the Arts (1981). Trabajó como teatrera comunitaria en su tierra natal desde los años 70s y en Chile desde fines de los 90s. Residió en nuestro país en 1990 y luego desde 1998 hasta el 2022. Durante su estancia en Chile desempeñó diversos roles, siendo actriz, músico, dramaturga, directora y coordinadora de proyectos comunitarios. Entre 2002 y 2022 codirigió la compañía de teatro comunitario Fénix e Ilusiones en la cárcel de Colina 1 en Santiago. Además, fue integrante de la compañía multicultural y comunitaria Teatro Pasmí entre 1999 y 2011 y en 2012 fue co-fundadora de Colectivo Sustento, ONG autogestionada dedicada al teatro comunitario (cárcel y contextos de vulnerabilidad) y al trabajo en huerta y apicultura comunitaria. Entre 1999 y 2021 colaboró con el Festival Internacional de Teatro Comunitario ENTEPOLA, coordinando la iniciativa Popul teatro, programa de conferencias e intercambios reflexivos en torno a la práctica del teatro comunitario. En 2016, en el contexto del 30° Festival ENTEPOLA, Penelope fue homenajeada por su extensa trayectoria y su incansable activismo y compromiso social. Desde 2015 ha compartido sus conocimientos realizando docencia universitaria en Chile (Academia de Humanismo Cristiano y Universidad de Chile-FACSO) y en Australia (Griffith University, Brisbane), y a través de publicaciones académicas, conferencias, seminarios y talleres. Así también ha realizado investigación doctoral en Australia en torno al protagonismo social en la experiencia teatral de la compañía de teatro carcelario Fénix e Ilusiones. Recientemente, Penelope dejó nuestras tierras y volvió a residir en Australia, desde donde conversó con el equipo de Revista TEATRO para contarnos sobre su experiencia como observadora, participante y gestora en teatro comunitario y poblacional en el Chile de la transición.

OLOR A ESPERANZA: TEATRO POBLACIONAL EN EL CHILE DE 1990

¿Qué te trajo a este rincón del mundo?

Llegué a Chile con un deseo particular: el de conectarme con el teatro popular, comunitario, poblacional. En los 80s trabajé en el Comité de Solidaridad con Chile, en Brisbane, Australia. Así conocí la comunidad chilena y por eso llegué a acá. Como anécdota, llamé a la Embajada de Chile en Australia en el 88, pidiendo que me hicieran algún contacto con ese mundo, muy ilusamente. Me mandaron una fotocopia de la guía telefónica de la página que decía “teatro”: Teatro Cariola, Teatro Oriente. ... Pero, por esas coincidencias de la vida, salió un documental sobre el Teatro Ictus en la transmisora televisiva multicultural en Australia, en donde la compañía hablaba sobre su trabajo. Entonces los llamé, así, de la nada, porque dije, “bueno, algo quizás saldrá de esto”. En Australia en esa época no había internet, era imposible contactar. Llegué así, con una beca desde Australia para contactarme con teatro popular acá.

Una vez en Chile, miembros de Teatro Ictus le contaron a Penelope sobre ENTEPOLA. En esa agrupación Penelope se encontró con sus pares, personas comprometidas con el teatro comunitario.

Cuéntanos acerca de tu primera impresión de Chile cuando llegaste al país a principios de los 90s.

Chile tenía un sabor y un olor especial. Llegué acá en enero de 1990, antes del cambio de mando. De hecho, alguien me regaló una entrada para el Estadio Nacional, a ese gran evento artístico que se hizo. Había mucha euforia, un olor a esperanza. Algo que, yo diría, no sentí después sino hasta el estallido social en 2019. Había una esperanza a flor de piel, la sensación de que algo iba a pasar, que iba a cambiar algo.

¿Cómo era el teatro comunitario que encontraste en esa época?

Lo que vi cuando llegué fue un tremendo movimiento de teatro popular, o poblacional, como lo llamaban en esa época. Había mucho teatro en las diferentes poblaciones. Yo fui de población en población viendo teatro. En parroquias, particularmente. Era como el final de un movimiento exuberante que había crecido en los 80s y en 1990 estaba muy boyante. Se podía ver teatro todo el fin de

semana o durante la semana en muchas poblaciones, no solamente en las emblemáticas.

Había una energía, una fuerza de que ellos habían sido parte de algo muy importante. Habían sido un espacio de resistencia, de enfrentamiento con el poder, pero por medio del teatro. Sentían que habían tenido un rol súper importante en la población y súper respetado. Vi mucha gente, muchos jóvenes involucrados en teatro. Y también mucha gente viendo las funciones.

¿Qué temas y estilos trabajaban las obras de teatro poblacional que viste?

En el 90 en la mayoría de las obras poblacionales se hablaba de Derechos Humanos. De hecho, estuve en unas conversaciones en que la gente decía “pucha, ¿vamos a hablar de los Derechos Humanos y de la dictadura toda la vida?, ¿o vamos a tocar otros temas?”. El enfoque estaba en hablar de la dictadura, presentar lo que no presentaban los medios de comunicación. Ser un medio alternativo.

Había mucha creación colectiva. De pronto algo de Radrigán, Jorge Díaz, Isidora Aguirre, pero la gente quería hablar de lo que estaba pasando ahí mismo, en ese momento, entonces para eso la creación colectiva era idónea. Eran obras dirigidas por los mismos jóvenes que se fueron formando en el hacer, muy a pulso.

En cuanto a estilos, el teatro poblacional que observé en esos años utilizaba bastante el teatro panfletario, el distanciamiento de Brecht. Mucho trabajo corporal, jugando con la danza, comunicando con el público no solo a través del texto, sino con el cuerpo, el vestuario, el maquillaje, las imágenes. Y siempre con la música. La Nueva Canción, la música folclórica, estaba muy presente en todas las obras. Había mucho teatro callejero, carnavales, uso de zancos. Había también mucha interacción con el público, sin cuarta pared. En ese sentido era un teatro muy cercano. Y, como teatro popular, siempre usando códigos populares, jugando con los chistes populares, las referencias de cada población, porque eran gente de ahí mismo, no venían de afuera como Teatroamil, “vengo de afuera a traer arte y cultura”, no, eran la misma gente de la población. Querían mostrar las cosas de vuelta a su propia población y a las poblaciones aledañas. Y obviamente en ENTEPOLA, que era un espacio más amplio.

Penelope describe su primera vez presenciando ENTEPOLA en un artículo publicado en la Revista Network News de la Queensland Community Arts:

El lugar del encuentro fue una cancha de baby futbol convertido en un pequeño anfiteatro al aire libre con graderías para 250 personas. Estuvo llenísimo. En el público hubo gente de todas las edades; es costumbre que la gente vaya con sus hijos, hasta con los bebés. El público estuvo animado, bullicioso. (Glass, 1991, p. 12)

En el artículo, Glass realiza una reseña de las obras que se presentaron en esa jornada de la cuarta versión del ENTEPOLA, a la que, según señala, asistieron sobre 7 mil personas, convocando a 27 compañías de teatro de Chile y el extranjero. Penelope destaca la pujanza de la compañía de teatro poblacional La Carreta, organizadora del ENTEPOLA, a la vez que advierte las dificultades de financiamiento a las que se enfrentaba y que marcarían la historia de este festival.

Cuéntanos un poco más sobre ENTEPOLA y tu labor allí.

El ENTEPOLA era el encuentro de teatro poblacional desde sus inicios. Yo fui haciendo giras para ver obras de teatro a las partes más recónditas de Santiago. Pero lo que aglomeraba era ENTEPOLA. Por eso la importancia de ENTEPOLA. Porque una vez al año se visibilizaba un montón de grupos que estaban trabajando en teatro. Cuando llegué a ENTEPOLA en 1990 ellos se habían conseguido un



IMAGEN 2- Penelope participando con su grupo de teatro de Australia en Pasacalle en ENTEPOLA, 1999. Fotografía de Peter Stewart (Kite Theatre)

espacio por medio de la Municipalidad de la Granja, una cancha de baby fútbol en Avenida Combarbalá, y habían puesto una especie de mediagua, y ahí se formó la primera Escuela Latinoamericana de Teatro Popular. Yo hice clases ahí a grupos en diferentes poblaciones. Eso tuvo un efecto multiplicador de teatristas comunitarios. A esa escuela iba gente de la comunidad, pero también iba mucha gente que estaba ya dirigiendo sus propias experiencias de teatro comunitario, produciendo obras en sus poblaciones. Y venían a esta escuela para seguir su formación como teatristas, directores de teatro en poblaciones. Entonces ese factor multiplicador fue muy potente en ese momento: yo aprendo algo de ti y voy y lo aplico con el grupo con quien trabajo. Esas personas se formaban no para ser actor de tele ni de sala, sino para ser teatristas comunitarios, lo que también requiere formación teatral. No es solamente teatro para hacer teatro, es teatro con un fin muy pedagógico, muy social. Eso no lo hace menos teatro, el teatro que se hace es rigurosamente hecho. No es cualquier cosa. Eso es muy importante.

Desde el 99 me dediqué a la parte de ENTEPOLA que se llama “Populteatro”. Era un programa de conferencias, de encuentro, de intercambio, de reflexión sobre la práctica de teatro comunitario. Eso me interesa a mí. Siempre me ha interesado la reflexión, el por qué hacemos eso, para qué. Los últimos años nos enfocamos en temáticas como los dilemas éticos del teatro comunitario, la resistencia, las disidencias. Llegamos a un formato tan rico en términos de desarrollo que se podía empezar a afinar la reflexión, un intercambio cada vez más profundo.

IMAGEN 3- La remolienda de Alejandro Sieveking, escenificada por grupos de teatro Choclón y Utopía de Cerro Navía, ENTEPOLA 1999. Fotografía de Marco Muñoz (QEPD)



En un artículo de 1994, Glass describe el 8° ENTEPOLA, que en ese entonces se había trasladado a un anfiteatro en la comuna de La Cisterna. El público del festival había pasado de los 7 mil asistentes en 1990 a más de 60 mil en 1994. El festival había crecido exponencialmente, involucrando actividades en 20 poblaciones de Santiago y carnavales en la apertura de cada jornada. Sin embargo, enfatiza Glass (1994), ENTEPOLA seguía recibiendo muy bajo financiamiento, insuficiente para sostener la envergadura del encuentro.

LA INVISIBILIZACIÓN DEL TEATRO COMUNITARIO EN POBLACIONES A FINES DE LOS 90s

Luego de tu estadía en Chile a principios de los 90s vuelves en 1998 a residir en estas tierras. ¿Qué diferencias viste en el teatro poblacional a tu regreso?

Cuando volví el 98 habían desaparecido la mayoría de esos grupos de teatro. Entonces mi sensación fue que se había invisibilizado este formato, esta opción teatral. ¿Dónde estaba ese teatro callejero que estuvo en todas partes? Ese factor multiplicador que estuvo presente en el 90 y esa ilusión de la que hablaba... se diluyó. A principios de los 90s estaba viendo el último impulso del teatro en dictadura en las poblaciones. Luego entró el otro modelo, bastante nefasto, de la concursabilidad. Yo creo que mucha de la gente que trabajaba en teatro comunitario, o teatro poblacional, pensó que también iban a tener algún acceso a los fondos del arte, de la cultura. Y ese no fue el caso. Desde el principio empezó la competitividad y hubo perdedores. El teatro comunitario fue definitivamente un perdedor.

Sobre esto Penelope escribió un artículo para la Revista *Network News* (1999). Allí reflexionaba sobre la precariedad del teatro comunitario en Chile y el dilema que emergía:

en un país donde la mayoría del financiamiento de las artes va dirigida a los que ya son “conocidos” o conocen a conocidos, o que tienen las conexiones familiares “correctas”, o el apellido “correcto” o la dirección “correcta”, o el título de la universidad “correcta”. No hay muchos artistas comunitarios que caben dentro de este listado. (Glass, 1999, p. 18)

Sin embargo, Penelope reconoce otros factores en esta invisibilización del teatro comunitario en poblaciones, además del ingreso de la lógica de concursabilidad.

Yo creo que también es un factor el que muchas personas dijeron “uf”. Después de la dictadura no era tan álgido el ambiente, entonces hubo hasta cierto punto un poco de descanso. Yo diría que la mayoría de quienes eran jóvenes durante la dictadura estaban llegando a los fines de los 30. Eso es parte de la dilución, que la gente ya estaba casándose. Entonces la idea de seguir destinando tanto tiempo se hacía más cuesta arriba y todo el tema del financiamiento, etcétera. Creo que fue eso, por un lado. Y por otro lado este teatro se invisibiliza. Yo siempre digo eso, porque muchos seguían tratando a pulso de hacer algo cada vez más difícil, pero hubo también un vuelco hacia el teatro de sala de nuevo. Eso les interesaba a los medios. Entonces yo diría que para mucha gente en la población desaparece el teatro. Porque ellos no van a ir a la sala de teatro. También hubo gente que estuvo en el teatro de resistencia durante la dictadura y después se dedicaron al teatro de sala o a la Universidad, a la Academia. Y no volvieron a la población. Eso no quiere decir que desapareció. Porque hay gente que dice que ya no se hace teatro poblacional. No. No desapareció. Nunca desapareció, yo creo que se invisibilizó, ese es el término. Esa producción teatral nunca ha parado.

Una de las evidencias de esta invisibilización, según comenta Penelope, es la falta de producción académica sobre teatro comunitario y poblacional en nuestro país.

Cuando llegué en el 90 fui al ITI (Instituto de Teatro Internacional). Ellos tenían una biblioteca de libros de referencia sobre el teatro chileno e internacional. Y, entonces, ¿qué encuentro sobre teatro chileno? Estaba todo el ámbito de teatro universitario, del teatro en espacios convencionales. Pero lo único de aquello que hablaba un poco de teatro en poblaciones eran las publicaciones *Ceneca*¹. Y para de contar.

Eso la motivó a escribir en revistas de la Red de Artistas Comunitarios de Australia, con la intención de diseminar y sistematizar el trabajo de teatro poblacional que se desarrollaba en Chile en esos años (Glass, 1991, 1994, 1999). Aquellos artículos están entre los pocos materiales que documentan experiencias de teatro comunitario poblacional en nuestro país².

1- Ver: www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-338534.html

2- Una reciente adición a esta sucinta bibliografía es el libro *Teatro popular en Chile, entre la dictadura y la transición política* de Jorge Bozo Marambio, publicado en 2022 y que cuenta con un prólogo escrito por Penelope Glass.



IMAGEN 4- Montaje de Grupo Teatro Utopía de Cerro Navia, ENTEPOLA, 1999. Fotografía de Marco Muñoz (QEPD).

SOBRE EL FIN DE ENTEPOLA Y EL SENTIDO DEL TEATRO COMUNITARIO

En enero de 2022 llegó a su fin el Festival ENTEPOLA después de tres décadas desde su inauguración. ¿Cuál es tu opinión sobre este cierre?

Es una tragedia que desaparezca ENTEPOLA. Porque dentro de lo diluido del teatro poblacional a fines de los 90s, ENTEPOLA seguía siendo la luz que aglutinaba año tras año a los grupos que existían todavía, que hubo varios. Era un momento muy nutritivo para esos grupos, porque venían grupos de otros países, donde quizás hubo mucho más movimiento. En Argentina, por ejemplo.

Es terrible perder un espacio tan rico en contenidos, no solamente las funciones en el escenario, también los talleres abiertos a la comunidad, las itinerancias a diversas poblaciones de Santiago. El Popul teatro, que co-organizaba yo. Desde su inicio tenía mucha variedad de programación, algo raro para otros festivales de teatro que no tenían tanta programación. ENTEPOLA fue un festival visionario en ese entonces. Perder eso, perder espacios estratégicos que son tan difíciles de construir... nosotros perdimos el espacio en la cárcel también. Me sentí muy triste. Porque hay gente que necesita ese espacio y que quisiera que ese espacio siguiera. Hubo intentos, pero yo creo que es demasiado difícil hacerlo a pulso. Había un grupo de 40 o 50 personas que trabajaban, que querían seguir haciéndolo, pero yo creo que hubo

IMAGEN 5- Grupo de teatro Asociación Prohibida de La Granja, ENTEPOLA, 1999. Fotografía de Marco Muñoz (QEPD).



mucho cansancio de parte de la dirección del festival. Es tan difícil en Chile el día a día, que perder un espacio tan consolidado fue como una triple tragedia de amor. No puedo decirlo de otra manera. Me costó el duelo. Llegué a Australia todavía en duelo. Porque cuando una trabaja en un sector precario, tener un evento anual que nutre tu decisión de seguir en la precariedad, y perderlo, es muy trágico.

Hubo un error garrafal de parte de las autoridades culturales al no haber reconocido a ENTEPOLA como algo que merecía fondos de base anuales. Se conseguía alojamiento, comida, con aporte de la Municipalidad de Pudahuel o de varias municipalidades y, sin embargo, a nivel macro había que concursar y a veces no se conseguía. Ahí radica el cansancio. Se necesita algún colchón. Yo solamente lo entiendo pensando que nunca se tomó muy en serio el teatro comunitario, el teatro popular, dentro de la tan mentada industria cultural, porque no entra, porque no es un producto, es un fenómeno social. Se trata de derechos culturales, de derechos sociales, así que no es un producto que se vende. Entonces, como no entraba en ese tipo de mentalidad de industria cultural, siempre parecía algo menor, algo que no merecía fondos. Error garrafal.

Para cerrar, Penelope comenta sobre el sentido del teatro comunitario en la escena cultural actual y sobre su labor como teatrista.

Mi interés, y yo creo que el de todo el teatro comunitario, es el del derecho a participar activamente en el desarrollo de la cultura de tu país. Y eso quiere decir participar activamente en el arte, en la creación de la cultura chilena. Entonces el teatro comunitario entra en ese ámbito, no en el ámbito de fomentar audiencias. Entra en el ámbito de que la audiencia venga al escenario, “audiencia sube al escenario”, “audiencia ponte a pintar”. No es una audiencia. También puede participar. A la par.

Todo el trabajo que he hecho se trata de retejer el tejido social. Todo ese trabajo que yo hago en la cárcel o en poblaciones, tiene un trasfondo social. No es arte por el arte. Es creativo, porque toda expresión humana requiere creatividad. Pero es la mejor manera de tener poblaciones más seguras, de bajar la criminalidad. Si hay arte, teatro, muralismo, actividad cultural participativa en las poblaciones, se presentan opciones alternativas para jóvenes y niños, para que no vayan hacia lo no tan legal o auto-destructivo. Si quieres un tejido social, se requiere del arte y la cultura emancipadora.

REFERENCIAS

BOZO MARAMBIO, J. (2022). *Teatro popular en Chile, entre la dictadura y la transición política*. El Otro Cuarto.

GLASS, P. (1991). This is our utopia (P. Glass Trad.). *Network News*. Queensland Community Arts Network, 11-13.

GLASS, P. (1994). La Carreta Theatre Company. *Network News*. Queensland Community Arts Network, 39.

GLASS, P. (1999). When the cards are stacked high: A letter from Chile (P. Glass Trad.). *Network News*. Queensland Community Arts Network, 18-19.

CÓMO CITAR ESTA ENTREVISTA:

Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral. (2023). El teatro poblacional en el Chile de la transición: Entrevista a Penelope Glass. *Teatro*, (9), 71-82.