



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de Teatro

MÁRGENES DESBORDADOS:
Dramaturgias del Teatro Político chileno en la época de los años sesenta

Tesis para optar al título de Actor
CRISTIAN ANDRÉS ARAVENA ARAVENA

Profesor guía: Héctor Ponce de la Fuente

Santiago de Chile
ENERO 2019

*A Brian.
A mi familia nuclear, elegida y la ampliada por el continente.
A mis compas del arte y la lucha.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
TERRITORIOS POLÍTICOS DEL TEATRO EN AMÉRICA LATINA EN LA ÉPOCA DE LOS AÑOS SESENTA	16
1. ALGUNOS TRAZOS DEL TEATRO POLÍTICO	26
2. SOBRE LA ÉPOCA DE LOS AÑOS SESENTA EN AMÉRICA LATINA	31
3. REVISTA CONJUNTO Y LAS REDES DEL TEATRO LATINOAMERICANO	35
INVENTAR MODERNIDADES: LECTURA EPOCAL Y ESTÉTICA DE LOS AGENTES DEL CAMPO TEATRAL CHILENO	54
1. “INVENTAR CONDICIONES” PARA UN CAPITALISMO PERIFÉRICO	57
2. INVENTAR UNA TRADICIÓN PARA UN TEATRO OFICIAL: PORQUE OTRA TRADICIÓN YA EXISTÍA	61
3. LOS TEATROS UNIVERSITARIOS	67
4. SUJETOS Y TEMAS EN TRÁNSITO POR EL “CAMPO BORDADO”	84
ENSAYOS DEL ASALTO POLÍTICO POR LO ESTÉTICO	91
1. MÁRGENES DESBORDADOS	97
2. LA VÍA CHILENA AL BRECHTIANISMO	103
UNA ESCRITORA, UN PAÍS Y SUS POSIBLES: ISIDORA AGUIRRE LETRAS EN ACCIÓN DEL COMPROMISO A LA MILITANCIA	108
DERRUMBAR LOS MUROS DE UN TEATRO NACIONAL O EL TEATRO MILITANTE: UNA DEFINICIÓN Y UNA EXPERIENCIA	118
1. EL TEATRO MILITANTE ACCIÓN Y COMUNIDAD	122
2. LOS CABEZONES DE LA FERIA	126
CONCLUSIONES O “FEOS DE TODAS PARTES”	132
BIBLIOGRAFÍA	137

Resumen:

El tema de esta investigación es el análisis y desarrollo del denominado “Teatro Político” en el periodo de las revoluciones latinoamericanas, durante la *época* de los años sesenta, específicamente sobre algunas dramaturgias y experiencias de este teatro en Chile. Sus “hitos epocales” van desde la Revolución Cubana (1959) hasta el golpe de Estado en Chile (1973), para establecer un proceso de historización, tomando los momentos en donde la explotación capitalista se puso en cuestión o se modificó a través de la agitación social, de su correspondiente violencia y que se tradujo en procesos revolucionarios.

La idea es distinguir las herramientas que el teatro utilizó para ser un elemento más en los procesos revolucionarios de la sociedad de la segunda mitad del siglo XX. El análisis se centra por un lado en los factores latinoamericanos que sustentaron esta categoría, para luego particularizar el espacio que se puso en disputa y finalizar con el análisis de esta categoría aplicada al trabajo de ciertos dramaturgos que en sus estrategias de producción (entendidas como modos de producción) cruzaron el ejercicio político con el ejercicio estético, comprendiendo así el tránsito de las dramaturgias de compromiso político a las experiencias del “Teatro Militante”.

Introducción

La motivación original de esta investigación fue distinguir las estrategias dramáticas de los diversos momentos sociales en donde el sistema de explotación capitalista se tensionó al borde de la fisura a través de la agitación social. En un comienzo visualicé como momento coyuntural los inicios del siglo XX, con todo el movimiento obrero, donde el teatro disputó un lugar político y estético, que se manifestó en gran parte del continente. El interés que suscitaban estos proyectos en términos estéticos y dramáticos, me llevó a poner los ojos en un momento en donde el Teatro Político había sido un patrón común a las creaciones del continente, durante la *larga década de los años sesenta*.

Al avanzar el tiempo y el estudio de teorías críticas (desde y herederas del marxismo) en torno a la historia, la literatura, la cultura y la sociología, sumado a la comprensión del vital hito que marcó la Revolución Cubana para dichos campos, cualquier duda se disipó y el tiempo de esta investigación se acotó: comprendí que los proyectos revolucionarios durante *la larga década* se llevaron a cabo con la pluma, el fusil, el pincel y las tablas, lo que modificó el entramado de factores que construyeron a las sociedades de nuestro continente y a sus sujetos. Entonces la nueva pregunta que inquietó y motivó

este trabajo fue ¿Qué había sucedido con las manifestaciones políticas y teatrales de mitad del siglo XX que proliferaron por gran parte del continente?

El innegable horror de las muertes, desapariciones y persecuciones de las dictaduras que aún reclaman las familias de las y los desaparecidos en las calles de Argentina, Uruguay, Brasil y Chile podría haber arrojado una respuesta, pero el hecho de vivir en México, el país de la “dictadura perfecta”¹, con sus muertos y desaparecidos a diario por causas políticas, me llevó a pensar el esbozo, muy general, de una causal: la prolongación de otra dictadura en el tiempo, la del capital en su fase neoliberal.

Entonces como artista e investigador pensé que lo que persiguieron las dictaduras fueron las posibilidades simbólicas y sensibles que disputaron otra forma de concebir las relaciones sociales, que intentaron superar las construidas por el capitalismo burgués. Es cierto que estos horrores motivaron a los gobiernos de Argentina (en mayor medida) y Chile a intentar resarcir el terrorismo de Estado que se vivió desde los años setenta. Tenía la percepción que las políticas de la memoria y el rescate dejaron de lado las ideas y búsquedas planteadas por estos artistas e intelectuales; si bien se han

¹ Vargas Llosa citado en El País, 1990: s/c.

levantado ciertas figuras del quehacer político teatral², me interesaban en tanto representantes de un proyecto estético-social completo.

Entonces asumí que en la lógica de la ausencia, no se restituye el vacío de una estructura social representándolo en individualidades, sino más bien comprendiendo al Teatro Político como un eje articulador dentro de los proyectos revolucionarios emprendidos por el continente, que aglutinó en sí una serie de factores ideológicos e interdisciplinarios que difícilmente tendrían cabida dentro de los proyectos de consenso en el complejo operar de la política neoliberal contemporánea.

Así fui descubriendo que la importancia del Teatro Político en América Latina radica en que a través de estas manifestaciones se pueden reconocer expresiones no tan solo estéticas, sino de varios niveles sociales y políticos que dan cuenta de una época. Y para los distintos colectivos, grupos y comunidades convocantes que aplicaron esta modalidad se transformó en una herramienta más para los procesos de recuperación de la producción social, en términos pedagógicos, de reconstrucción histórica, incluso con fines “panfletarios”, para generar nuevos entramados culturales en sectores a los cuales se les había negado este tipo de bienes. Asumiendo con esto la premisa

² Para el caso argentino la figura de Rodolfo Walsh, y para el chileno la de Víctor Jara, por citar dos icónicos ejemplos.

de que no hay pasados mejores, si no posibles presentes y que esta modalidad teatral puede dar una serie de buenos consejos al respecto.

Entonces, a la luz de los hechos y postulados previos a las dictaduras, formulé una serie de preguntas en torno a qué había sucedido con las masas despojadas y arrojadas de sus medios de producción y de su correspondencia cultural de las que nos había hablado Marx y su resignificación durante los años sesenta.³ Lo que me llevó directamente a las siguientes preguntas de investigación: ¿Qué determinó la politización de las artes y el teatro en este periodo? ¿Cuáles fueron los hechos colaterales que devinieron en nuevas búsquedas estéticas y teatrales presentes en los proyectos revolucionarios de aquel entonces? ¿Qué se entendía por Teatro Político en los territorios en cuestión? Y por último ¿Cómo se dio la disputa por el poder en las dramaturgias del Teatro Político epocal, desde dónde se posicionaron sus protagonistas?

La hipótesis central de este trabajo plantea que el Teatro Político de la época de los años sesenta es una herramienta sensible para los procesos de disputa y recuperación por la producción social, que tienen como hito inicial la Revolución Cubana y de eclosión la “vía chilena al socialismo”, pero que rescatan una larga tradición teatral vinculada a los movimientos populares;

³ Como los discursos de Ernesto Che Guevara, los manifiestos y llamamientos de Fidel Castro, los controvertidos escritos de Régis Debray, Jean Paul Sartre y Franz Fanon con la teoría del tercer mundo, entre otros.

procesos culturales que son comprendidos por las dialécticas relaciones entre historia, política y economía, dentro de las diversas disciplinas y saberes puestos en juego durante ese proceso revolucionario. Entonces se entenderá el desarrollo del Teatro Político como un “ensayo de la revolución”⁴: primero dentro del entramado de validaciones y radicalizaciones del campo artístico del periodo, en donde *lo político* fue uno de los factores que atravesó a toda la creación artística; y segundo como un llamado a restituir los nuevos pactos sociales necesarios para los procesos revolucionarios. El teatro se transformó en una herramienta de concientización y emancipación, que epocalmente devino en una profunda transformación de este arte, pero también posibilitó el empoderamiento de algunas de las premisas revolucionarias en los sectores populares.

Si comprendemos que el proceso de paz armada en el que devino la guerra fría adoptó otras estrategias de cooptación y de oposición hacia el sistema avalado por el capitalismo histórico, podríamos tomar a las manifestaciones culturales como un nuevo botín de guerra. Por un lado podemos hablar de que los países de margen aumentaron su capacidad de negociación en el panorama continental y, por otro, que la apropiación de los medios de producción en Cuba a través de aquel proceso revolucionario,

⁴ En alusión a la célebre frase de Augusto Boal en su libro “Teatro del Oprimido” (1974:173)

devino en un complejo entramado cultural de validación artística, también continental. Al tomar estos elementos nos acercamos a una idea de revolución que tiene diversas aristas.

El caso chileno fue uno de los paradigmáticos, dado que por una parte se quiso consensuar la repartición de los medios de producción, pero por otra, el empoderamiento popular llevó a bastos sectores a la recuperación directa éstos.⁵

La disputa con lo viejo, la proyección del nuevo ideario marxista, el nuevo entramado artístico que entraba en las disputas epocales, la reconfiguración del poder, son aspectos que llevan a este trabajo a posicionarse desde la revolución que se gestó a los entramados culturales que sostuvieron a las sociedades de la segunda mitad del siglo XX, que modificaron tanto la técnica artística como la institucionalidad epocal.

Para poder distinguir las estrategias dramatúrgicas de forma y fondo, el esbozo metodológico se fue configurando a partir de una primera revisión de las historias del teatro en América Latina y Chile. En paralelo se dio la revisión de algunos libros de historia que se acercaran a los fenómenos de agitación social vividos en dichos territorios, para el Chile epocal, vitales

⁵ Cfr. *De independencias y revoluciones* de Gastón Lillo y José Urbina (ed.), 2010; *Testimonio de los Cordones Industriales* de Diana López et al., 2015; y *Chile actual o anatomía de un mito* de Tomás Moulian, 2002.

fueron las investigaciones de Barría (1971), Kaempfer (2010), Moulian (2002), Pinto y Salazar (2014). A partir de esta revisión surge la inquietud por el sujeto popular tanto en sus reivindicaciones históricas como en sus representaciones artísticas.

La generalidad de las historias consultadas me permitió contextualizar el objeto de estudio, pero necesitaba particularizar en los agentes culturales que operaron dentro del periodo en cuestión. Para eso abarqué diversas investigaciones específicas en torno a fenómenos estéticos: desde la literatura, el trabajo de Claudia Gilman (2012) en torno a la importancia que tuvieron los debates y obras de los proyectos revolucionarios en el continente; para las artes visuales en Argentina sucedió lo mismo con el trabajo de Andrea Giunta (2008), en donde se vislumbraban los debates y posicionamientos de este campo como lugar de disputa estética y política para el proyecto modernizador de ese país, y el trabajo de Lorena Verzero (2013) con el tránsito del teatro de compromiso al de militancia se presentó como un texto nodal para desentrañar esta categoría teatral y sus sujetos.⁶

Estos trabajos fueron claves para poder dimensionar parte de los múltiples “actores/actrices” y soportes que contuvieron las disputas estéticas, que a medida que avanzaba la *larga década del sesenta* se iban fusionando

⁶ Todas las autoras mencionadas responden a las búsquedas emprendidas por la sociología del arte y se ciñen al periodo en cuestión en nuestro continente.

con las disputas políticas, permitiéndome transitar de lo general a lo particular de las disputas epocales.

A partir de esta revisión aparecieron diversos textos, manifiestos, llamados que no circularon bajo la modalidad usual del libro, si no a través de revistas, como *Conjunto*, *Punto Final*, *Chile Hoy*, *Los Libros* entre otras. Éstas fueron tomadas como un soporte aglutinador de debates, posicionamientos y mandatos, también como un medio que permitió una comunicación más inmediata entre los agentes intelectuales, artísticos y sus públicos, del mismo modo permitió leer el establecimiento de redes continentales ideológicamente afines. Estas publicaciones eran medianamente más accesibles y periódicas que los libros, con debates y posicionamientos políticos mucho más actualizados.

Todos estos anclajes permitieron la distinción de premisas comunes a *nivel lexicográfico*, que sumadas al concepto temporal de época presente en el escrito de Gilman (2012: 35-39) me llevaron a delimitar esta investigación en su periodo histórico. El concepto de época me ayudó a entender procesos condensantes colectivos más que cronologías lineales y mecánicas, lo que inmediatamente permite comprender que la premisa epocal de la revolución continental se dio con la llegada de la Revolución Cubana, que como correlato coincidió fuertemente con el cuestionamiento del campo teatral a la

representación de la burguesía en las tablas. Estos preceptos removieron toda la producción teatral desde sus modos de producción, hasta su soporte material, modificando tanto al sujeto representado como a la institucionalidad teatral que lo contuvo. El hito de clausura se da a partir del golpe de Estado en Chile como sino de terror, persecución y censura que se desplegó luego por todo el continente.

Estos anclajes metodológicos, junto con distinguir ciertos procesos estéticos, me permitieron esbozar la construcción de un cuerpo documental a modificar y profundizar durante un breve proceso de estancia de investigación en nuestro país. Hay que considerar que las investigaciones en torno a esta categoría teatral y a la época se encuentra mucho más en pañales que las llevadas a cabo en Argentina, por ejemplo. La investigación de campo se dio junto a la ayuda de José Luis Olivari, quien como participante del periodo me entregó diversas pistas para el acercamiento a algunos agentes que me permitieron reconstruir esta época teatral. Al entrevistar a diversos académicos y participantes del periodo pude construir una especie de ruta para revisar colecciones históricas de bibliotecas, fondos documentales, archivos de fundaciones, lo que me permitió llegar al archivo personal de la escritora Isidora Aguirre. Cabe mencionar que en el momento en que esta investigación se surte de estos materiales, se encontraban en procesos de catalogación, aun

en la casa de la escritora. El vasto material poco explorado de este archivo personal me hizo comenzar a atar cabos respecto al cruce de caminos en terminos de experiencias como el teatro militante, por ejemplo, trabajado por Lorena Verzero para el campo teatral argentino.

A partir de este hallazgo fui estructurando una estrategia que me permitió transitar por esta época desde un acercamiento histórico más macro, al análisis de los movimientos teatrales en disputa para particularizarlos en el análisis de piezas dramáticas, planteando una visión del periodo que no solo atendiera el contenido formal de cada una de estas producciones, sino que a partir de ellas se pudieran leer los entramados de agentes epocales en disputa.

Otra de las primeras tentativas que me llevó a pensar en estrategias que atravesaran la cordillera fue la formación de los partidos de los trabajadores de comienzos de siglo XX, a partir de la presencia del dirigente obrero Luis Emilio Recabarren, formador del partido comunista en Chile, que contribuyó en la misma tarea con el pueblo argentino. Otro aspecto en concomitancia fue el proyecto revolucionario emprendido hacia finales de los años sesenta entre los movimientos Montoneros y Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) de ambos países, en donde la unión de lo nacional y lo popular para las luchas revolucionarias durante esta época, fueron aspectos basales de sus

programas políticos. Y por último otra de las claves apareció en la revisión a la revista teatral cubana *Conjunto*, en donde se daba cuenta de diversas redes de exhibición de autores entre ambos países y del compartimento de procedimientos para algunos momentos históricos.

Territorios políticos del teatro en América Latina en la época de los años sesenta

La “larga década de los años sesenta” remeció fuertemente los cimientos del continente, gracias a la Revolución Cubana lo que se puso en juego fue un cambio radical en las posibilidades de accionar e imaginar los nuevos proyectos sociales perseguidos, proceso que por supuesto no estuvo exento de contradicciones. Este estallido revolucionario, proyectó diversas posibilidades ante la toma del poder, que a medida que fue avanzando operó como síntesis de deseos y proyectos para todo el continente. Junto al fusil se levantaron plumas, pinceles, cantos, puestas en escena, en fin, diversas maneras de emprender la lucha en pos de la emancipación de los pueblos latinoamericanos. El trabajo artístico, en particular el teatral, fue uno de los espacios que permitió en gran medida aquella proyección de deseos y posibilidades.

Con el fin de determinar los territorios políticos por donde operó el teatro del periodo de revoluciones sociales y culturales en nuestro continente, el primer trazado consiste en vislumbrar algunos aspectos respecto al Teatro Político y su proceder; para luego establecer una noción temporal desde el concepto de “época”, con el fin de comprender un momento histórico

determinado por acontecimientos y agentes (más allá de fechas cronológicas) que marcaron ciertas pautas en la politización del campo. En este ánimo puntualizaré en la revista teatral cubana *Conjunto*, vital para la delimitación del proceder del Teatro Político de esta época.

Siguiendo la propuesta desarrollada por Claudia Gilman en *Entre la pluma y el fusil* (2012), donde es posible reconocer la importancia de las letras y los debates literarios para el pensamiento latinoamericano revolucionario, para esta investigación es necesario plantear una línea similar de historización respecto a los distintos archivos y documentos (debates y acciones) del teatro de este periodo. Sobre todo si consideramos la premisa planteada por Augusto Boal: “puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un ‘ensayo’ de la revolución” (1974: 148) y como ensayo fue dejando algunos registros, errores-aciertos, borradores de lo experimentado, que acá intentaré aunar.

Durante este periodo, en particular y sobre todo en nuestro continente, algunos aspectos de la fórmula del marxismo ortodoxo estaban reformulándose, a partir de diversos componentes y mecanismos. El caso cubano es el característico, pero también, y de forma bastante particular, se pudo ver en el proceso denominado “Vía chilena al socialismo” llevado a cabo por la Unidad Popular, en donde fue vital el protagonismo de la cultura y las

distintas manifestaciones teatrales, durante la campaña presidencial como del breve proceso revolucionario chileno. Uno de los aspectos claves de esta reformulación histórica fue el protagonismo de los sectores oprimidos, en torno a las disputas políticas del periodo, tanto desde las instituciones, como en las prácticas y en el imaginario sensible de las sociedades epocales. Para comprender este proyecto de refundación es necesario atraer aquella diferenciación entre *lo político* y *la política*, basal para adentrarnos en las disputas por los pactos sociales de aquel periodo.

La revolución cubana creó otras institucionalidades y se proyectó hacia el continente como un impulso que permitió construir otros espacios hegemónicos de la política burguesa existente de aquel entonces. El trabajo artístico e intelectual, en este sentido, se presentó como uno de los ejes articuladores para el empoderamiento de lo político en los diversos frentes sociales que se articularon bajo el signo revolucionario epocal. El teatro en particular se presentó como la posibilidad de construir un espacio dentro de la política (disputando e irrumpiendo desde un lugar de compromiso con los sectores populares en las instituciones artísticas en un primer momento), luego, y a medida que se radicalizaron los tránsitos político-estéticos, se presentó como la posibilidad de establecer nuevos pactos comunes en torno al proyecto social, ya no mediando entre las instituciones, sino que accionando

desde la construcción de un imaginario popular, nacional y teatral en aquellos momentos.

Lo político y la política

La idea de refundación de los pactos sociales, que estremece las bases de los pueblos latinoamericanos durante este periodo, haciendo tambalear o chocando de frente con la institucionalidad del Estado desarrollista y populista, tiene como punto en común la diferenciación entre lo político y la política. Esta diferencia ha sido tratada por autores como Eduardo Grüner (2005) y Bolívar Echeverría (1998), quienes encuentran como punto de anclaje el reconocimiento de la condición humana como estructuralmente contradictoria, capaz de modificar en un momento dado, las formas de su curso histórico (Echeverría, 1998: 80). Pero existe también otra fuerza en pugna por establecer la conservación de ese curso, intentando representarse como perenne a los acuerdos entre grupos sociales. La modernidad capitalista sentó las bases de su proyecto posicionándose en uno de estos lugares, intentando homogeneizar aquella inherente conflictividad.

El caso de Chile fue uno de los más paradigmáticos al esperar el cambio revolucionario desde dentro de las instituciones, la “vía chilena al socialismo” lidió con una estructura que se vio rebasada así misma desde los movimientos

populares; uno de los ejemplos más claros fueron los cordones industriales que operaron durante los grandes paros patronales convocados por la oposición al gobierno de la Unidad Popular, en donde los trabajadores surtieron sus falencias productivas (falencias de materia prima por ejemplo) y administrativas a partir de la cooperatividad con otras fábricas. En el campo artístico ejemplos como el muralismo, la escritura, el cine y el teatro militante operaron en la lógica del cooperativismo y en la búsqueda de generar nuevas estrategias de asociatividad teniendo al trabajo artístico como anclaje. Otro de los aspectos gatillantes de este proceso de refundación fue la violencia galopante de los procesos revolucionarios, tanto su representación como la concreta que se ejerció por estas comunidades, hacia el final de esta época los “pactos” que se habían establecido se quebraron.

Eduardo Grüner planteaba, a partir de un análisis ritual hecho por Clifford Geertz, que:

La relación entre el ritual (para más, el ritual de *sacrificio*), y la re-fundación del Estado -en el sentido amplio que, insistamos, *no es* el “occidental moderno”, sino que compromete a la emergencia/ existencia misma de la sociedad... esa relación está en el origen de lo que llamaremos *lo político*...; el espacio de *la política* y el Estado entendido en el moderno sentido “burgués” sólo ha podido construirse a costa de la negación de *lo político*. (Grüner, 2005: 72-73. Énfasis del autor)

El autor muestra al ritual sacrificial como fundador de la Ley, en tanto regula la violencia originaria de las comunidades; siendo este primer “pacto” o

puesta en acuerdo entre hermanos, la forma primigenia del funcionamiento de un Estado, en donde existe una participación directa de las comunidades en este “acto fundacional”. Este pacto plantea una relación indisoluble entre una acción (ritual), la sociedad (hermanos en una acción común) y el Estado. Una de las ideas principales que me interesa rescatar de este autor, para comprender el posicionamiento teatral en estos procesos políticos, es que:

el ritual no “representa” al Estado, y éste no “simboliza” a la sociedad, sino que los tres *son*, inmediatamente, una sola y misma (no “cosa” sino) *acción*. En el fundamento de esa acción hay un imaginario –algo que todavía no ha devenido Ley, pero que es su condición de emergencia–, que justamente opera sobre un vacío de representación simbólica, y es por ello que se hace necesario el acto de fundación de *la Ley* como tal (o refundación de la Ley, en la posterior repetición ritual que, como hemos visto, conserva aquella violencia fundacional en su subordinación al Mito, al puro simbólico). (Grüner, 2005: 77. Énfasis del autor).

Para devenir en ley es necesaria la repetición acordada de ese acto, que rememora (re-presenta) aquella violencia originaria, que al mismo tiempo conserva hasta lo posible a la comunidad de su extinción. Fundando de esta manera el Estado a partir de esa acción repetida por acuerdo, ese puro simbólico y sus procederes son las bases de la práctica teatral (incluso la improvisación necesita de algunas pautas acordadas). Consciente de aquello, el autor plantea que nuestro “ritual sacrificial” en occidente es la tragedia⁷,

⁷ “Entre el Caos del goce sin ataduras y el Orden de la regla que se articula en el ritual de sacrificio” (Grüner, 2005: 79)

entendida como el conflicto perpetuamente re-fundado entre el Caos “Primigenio”, previo a la Ley, y el orden de la *polis*, que sólo puede surgir de un “crimen cometido en común” de una violencia fundadora pero orientada por un proyecto que retorna en la repetición –más imaginaria que simbólica–del ritual (94).

La unión de estos tres elementos en una acción repetida y acordada por la comunidad opera como síntesis de aquel pacto (crimen cometido en común), otorgando al imaginario de la comunidad la posibilidad de ensayar/reactualizar aquel crimen unitario.

El espacio de lo político es el espacio de empoderamiento de los acuerdos fundacionales de la comunidad, una de las claves para comprender el terreno del Teatro Político. Coincidiendo con lo planteado por Bolívar Echeverría (1998) respecto a lo político como el lugar en el que se despliega la capacidad de decidir y alterar la legalidad que en algún momento convocó a una comunidad, que entiende “a la socialidad de la vida humana como una sustancia a la que se le puede dar forma” (Echeverría, 1998: 78). Ambos autores reconocen el insalvable hecho de que la sociedad es a propósito de sus conflictos, que sus puestas en común debieran darse también por el peligro de quiebre ante aquella conflictividad, apostando con esto a la autonomía de las “comunidades de hermanos”, en términos de Grüner.

Al hecho ritual propuesto por Grüner, Echeverría agrega dos momentos de privilegio de invocación en torno a la fundación o refundación de lo

político; el primero, en momentos límites para la continuidad de la comunidad en la guerra o la revolución [“cuando la comunidad se reencuentra a sí misma” (ibíd.)]; y el segundo, en el tiempo cotidiano, que a su vez se daría de dos maneras diferentes en el plano de “lo real” y en el de “lo virtual”. El plano de lo real “lo político se concentra entonces en el trabajo que... en un sentido completa y en otro prepara la acción transformadora de la institucionalidad social, propia de las grandes ocasiones de inflexión histórica” (ibíd.), pienso en las asociatividades de carácter político (partidarias y no) y en instancias formativas sobre lo mismo; el segundo plano lo plantea en el imaginario, mostrándolo como un cuestionable trabajo “a-político”, otorgándole por paradoja

el momento político por excelencia: reactualiza, en el modo de lo virtual, el replanteamiento y la reinstauración de la forma social en cuanto tal, su interrupción y reanudación, su fundación y re-fundación. Lo político se hace presente en el plano imaginario de la vida cotidiana bajo el modo de una ruptura igualmente radical, en unos casos difusa, en otros intermitente, del tipo de realidad que prevalece en la rutina básica de la cotidianidad” (78-79).

Quizá aquella nominación de a-político radique en el hecho en que Echeverría veía en las experiencias “lúdicas, festivas y estéticas”, espacios variados, múltiples y de “disfrute de todos los días” (79), universalizando el derecho y el acceso a dicho goce y no haciendo hincapié en la particularidad de un modo de producción artística abocada a lo político, como el teatro, que bajo la

categoría de análisis de este trabajo “actuaría” en el plano de lo real y de lo virtual.

Si bien ambos autores dotan a la capacidad de operar simbólicamente a las sociedades para constituir los acuerdos frente a la violencia originaria, el asunto es cómo se reconocen las comunidades en aquel proceso de representación de la violencia, en aquellos “artefactos de sentido” en donde “ritual”, Estado y Sociedad se potencian en una misma acción. En donde la violencia se torna creativa, estratégica y como capacidad de ensayo de esas otras acciones posibles para la sociedad en construcción. Estos elementos serán vitales para comprender al Teatro Político en su potencial “constituyente” para las comunidades donde se desarrolle, revalidando como Grüner aquella premisa de Marx (por sobre la de Hegel) de que es la sociedad la que funda al Estado y no a la inversa.

En tanto La política, para Grüner se daría en la anulación de esa acción primaria, constituyéndose como si existiera por sobre sí misma. El autor planteaba:

El imaginario fundacional comunitario –devenido “pecado” de una violencia que no debe repetirse (“con esto damos por terminada la Revolución”, dice en sustancia Napoleón al promulgar su Código)– queda *constituido*, pierde su potencial *constituyente*(...) y a partir de allí es *representado* (podemos decir *impostado*, en el sentido del “impostor” lacaniano), en un nivel externo, por el Estado y sus instituciones, disociando y disolviendo aquel imaginario de unidad original (“el pueblo no delibera ni gobierna sino a través de sus representantes”) (Grüner, 2005: 77).

Esta “impostación” de Estado queda relegada al ejercicio “profesional” o de los sabios de la “política pura”, depositando en una clase política lo que se había construido por aquel pacto comunitario, pasando por sobre aquella violencia originaria convocante se constituye como un espacio competente frente a la institucionalidad mayor, el Estado, con esto se anula la capacidad de disputar otro imaginario productivo.

Resulta importante observar que aquel “nivel externo” de la política por sobre lo político, sublimado del Estado y sus instituciones se constituyen como la divinidad moderna, pasando por sobre aquel pacto indisoluble ya que, en palabras de Grüner, aquel acto primario que dio origen a la Ley debe ser reprimido, para ser reemplazado por La Ley, que ya no es el resultado de la conflictividad, sino un valor en sí mismo (Grüner 2005). Echeverría es más optimista respecto al funcionamiento de las institucionalidades del Estado ya que para él, existe (o debería existir) en la política un sinnúmero de instituciones para regular su sociabilidad, tanto públicas como privadas que operarían en las instituciones de parentesco, religiosas, laborales, civiles, etc. Una fractura en el orden de estas instituciones debiera afectar al entramado completo.

Lo interesante de estos planteamientos son pensarlos como prisma de lectura para la época de los años sesenta, cruzados a la totalidad de las prácticas sociales, incluidas las artísticas, lo que lleva a comprender este momento como uno de ruptura en las lógicas de funcionamiento social, donde la idea de la revolución detentó una violencia fundacional que se posicionó de manera basal en el imaginario epocal, y, al mismo tiempo, como un nuevo proyecto de asociatividad que modificó o rompió con los espacios trazados por la política y su institucionalidad.

Si esa acción política ve en el teatro una herramienta para la constitución de “hermanos” por un nuevo proyecto social, la disputa y objeto que vendría a señalar y escenificar el Teatro Político es la disputa por el poder, analizando las relaciones sociales instaladas en un conflicto que se asume fundacional.

1. Algunos trazos del Teatro Político

Cabe atraer la pregunta por sobre cuáles serían los elementos que podrían ayudar a entender al Teatro Político como un ensayo de la revolución o como lugar constituyente en la refundación de las sociedades revolucionarias. El primer aspecto es que el Teatro Político marcó la ruptura con la representación figurativa de la burguesía en los escenarios, asumiendo al conflicto de clases como la médula de las nuevas búsquedas teatrales para el periodo en que

irrumpió. Para introducir al lector en estas tentativas sobre el Teatro Político en América Latina tomaré algunos trazos de César de Vicente (2013) planteados en su libro *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, quien plantea que este teatro se ve en la necesidad de convertirse en un

poder constituyente (como ha planteado Boal con el *teatro legislativo* y el *teatro foro*); en un contrapoder, explorando la invisible barbarie cotidiana (como diseñó Brecht); o indagando formas de confrontación y conflicto que favorezcan la politización de la vida, la lucha contra esa normalidad. (15. Énfasis del autor).

En la primera parte de su texto da cuenta que la ruptura con la representación burguesa en las tablas se dio como contra respuesta al fenómeno de naturalización del “teatro humanista” y la fisura se marcó tanto en la diferencia en sus modos de producción, como en los espacios que disputó y modificó en la institucionalidad teatral, en los protagonistas de las historias y en el público al cual se dirigió. Lo que el teatro humanista presentaba a través del naturalismo (como su ideología estética), era un modelo social con sus prácticas basadas en personajes “universales” en un conflicto cotidiano también universalizado; este personaje era la burguesía y su correspondiente modelo social el capitalismo burgués⁸. Este modelo “universal” no era la

⁸ De Vicente agregó: “Y tal y como define el *naturalismo*, impulsado por la burguesía en el plano de la ideología estética (como impulsa en la filosofía el *positivismo* y en política el *liberalismo*), la construcción de ese personaje se realiza atendiendo a su *ocupación* social, a su *estatus*, a su *mentalidad* y a sus *ingresos*.” (De Vicente, 2013: 11. Énfasis del autor)

representación de una clase y del cómo operaba por sobre otras, si no que se mostraba como la construcción de la sociedad sin diferenciaciones, sin mayores cuestionamientos en sus funcionamientos.

La aparición del teatro materialista vino a romper con esta idea de universalidad, exponiendo a la burguesía como “grupo con unas condiciones y una posición en la estructura social específica” (De Vicente, 2013: 12). La ruptura que marcó el Teatro Político, es que éste era “...una representación de las relaciones sociales... en las que ese grupo no preexiste al conflicto sino que se funda en el conflicto mismo” (ibíd.). Y la principal diferencia de este modo de producción teatral radicó en que “la contradicción se convirtió en el principio de articulación dramática y el antagonismo en el principio de construcción teatral” (ibíd.). El Teatro Político fue pensado no tan solo desde un cambio a la forma de teatral o al modo de pensar la representación, sino más bien como un vuelco radical hacia la sociedad que sustentaba materialmente la producción teatral. Su texto, al igual que la producción teórica en torno a esta categoría teatral, se presenta como “condensaciones de experiencias colectivas”(15), que complejizaron los procedimientos del teatro y su historia. Para este autor, rescatando la tradición condensada en Bertolt

Brecht, Erwin Piscator, Heiner Müller, Augusto Boal y Peter Weiss, el Teatro Político⁹ irrumpió para:

Convertir la escena en poder constituyente, es decir, en expresión de la potencia social de la multitud (no de una clase dominante), que representa una efectividad antagonista capaz de instituir, en el plano simbólico en el que trabaja el arte, una nueva realidad; y cómo este teatro se ha conformado como un *modo de producción* radicalmente distinto al que instituyó el teatro humanista impulsado por la burguesía desde el siglo XV en la civilización occidental (ibíd. Énfasis del autor).

Al referirse al teatro como modo de producción, se refiere a la conjunción de “fuerzas productivas y unas relaciones específicas” entre quienes lo producen, elaboran imaginarios y representaciones sociales del mundo. Del mismo modo definió que las fuerzas productivas son los instrumentos conceptuales y técnicos de este modo de producción teatral, que tiene como problemática central el poder. A modo de esquema y para aclarar que no es un género, estilo, o desviación del arte, plantea que el Teatro Político es:

a) un concepto (elemento del conocimiento) nuevo; b) una nueva lógica de conocimiento (ciencia, no ideológica) de raíz estética (según un modelo representacional, es decir, de ideas, imágenes y representaciones sociales) de corte materialista (no trascendente ni teleológico) que produce una ruptura en la estética

⁹ Los cambios, que cada autor introdujo a la escena rastreados por De Vicente fueron resumidos así: “a) Erwin Piscator, cambios a la escena para representar la *historia*; b) Bertolt Brecht, que produjo contra la causalidad positivista del naturalismo y del realismo burgués y su ilusionismo una escritura teatral *dialéctica*; c) Peter Weiss, que transformó la representación imaginaria de la realidad (la ficción) en una representación real de la misma mediante el *documento*, dejando fuera el testimonialismo; d) Heiner Müller, que escenificó la *revolución* y sus residuos (barbarie, violencia, lucha, etc.); y e) Augusto Boal, que liquidó la práctica artística e ideológica de la interpretación burguesa y del sujeto de la interpretación (el actor) para establecer las bases de una práctica vital y liberadora con un solo sujeto de la interpretación (el ser humano *en situación*).” (De Vicente, 2013: 17)

burguesa y abre una nueva problemática que conlleva una práctica nueva. (...) el núcleo de este teatro político es el conflicto social. (16)

El objetivo perseguido era producir un discurso que representara los procesos de “subjetivación y liberación en su radical historicidad” a la par del contexto en el que se encuentra inserto la obra, al interior de su lógica de producción, convirtiéndose partir de esta discursividad en una “práctica subversiva” (ibíd.).

Con estas puntualizaciones, me interesa sentar por un lado que ante la aseveración de que “todo arte es político”, no todo teatro busca sentar nuevas posibilidades de generar comunes que irrumpen en el imaginario de ciertas comunidades dispuestas a corroer las bases imaginarias sentadas por el poder, ni tampoco todo teatro está dispuesto a modificar la estructura “teatral” en su totalidad, desde la forma, hasta el fondo, pasando por el edificio que lo contiene, por la separación espectáculo-público y por la sociedad que sostiene representación.

Es pertinente entonces atraer la diferenciación entre lo político y la política, ya que permite puntualizar por un lado al teatro comprendido como espacio “constituyente”, en torno a la refundación de los pactos comunitarios y por otro como una herramienta de politización de las sociedades en aquel proceso histórico. Sumado a los preceptos generales (si es que podría

nombrarse así a la enorme producción de este autor) de Brecht y con el cambio de hegemonía que se produjo tanto en Cuba, como en Chile, el teatro comprendido en la instauración de una nueva institucionalidad también jugó un lugar decisivo en torno a las disputas del campo artístico e intelectual dentro de la institución, como podremos ver con la aparición de la revista teatral *Conjunto* y con el cambio en torno a los protagonistas y problemáticas del imaginario epocal representados en las obras teatrales (artísticas en general) de Chile. Del mismo modo la diferenciación de estos elementos serán basales para problematizar a los partícipes de este modo de producción teatral, que a medida que van radicalizándose sus prácticas vendrán a difuminar a las clásicas figuras participantes del hecho teatral político.

2. Sobre la época de los años sesenta en América Latina

Como pude comprobar, a partir de la revisión audiovisual y bibliohemerográfica del periodo, es común encontrar premisas a nivel lexicológico que van más allá de un territorio y un contexto particular como: “Pueblos, artistas y revolucionarios”, “cultura latinoamericana revolucionaria”, “neocolonialismo cultural”, “teatro revolucionario”, “Teatro Político”, “Teatro Nacional Popular” por citar algunos ejemplos. Además, estos planteamientos, al ser invocados, tienen referentes no necesariamente sincrónicos en cuanto a

un momento cronológico, ya que rescatan una vasta tradición de ideas emancipatorias y de luchas, que generalmente han sido acalladas por la historia oficial. Entonces ¿cómo poder hablar de un periodo fuera de la gran línea del tiempo positivista o de hitos a partir de héroes, años y fechas?

Es el concepto de “época” (Gilman 2012), entendido como elemento de definición temporal para acotar un periodo marcado por rupturas y radicalizaciones políticas – estéticas, el que servirá como concepto de temporalidad no lineal, no de diez años englobados en una década cronológica, sino como tiempos con fuerzas motrices que engloban procesos gravitantes, que catapultan acciones en toda una sociedad en donde el teatro y el trabajo intelectual fueron comprendidos con la misma importancia en cuanto herramientas transformadoras para la recuperación de la reproducción social. Este concepto además plantea que existen ciertas clausuras en torno a la pertinencia de ciertos temas y no de otros, definiéndose como “un *campo de lo que es públicamente decible y aceptable* –y goza de la más amplia legitimidad y escucha– en cierto momento de la historia, más que como un lapso temporal fechado por puros acontecimientos, determinado como un mero recurso *ad eventa*.” (Gilman, 2012: 36. Énfasis de la autora). Lo que permite este concepto es la lectura de una serie de mandatos sociales, políticos, económicos, intelectuales, estéticos, etc., en un proceso histórico en

donde la cultura y las artes jugaron un rol fundamental en el posicionamiento de propósitos revolucionarios.

Este concepto me ayuda a comprender, teóricamente, un momento particular de la historia, desde el inicio de la Revolución Cubana hasta el golpe de Estado en Chile, en donde la importancia está puesta en la condensación de comportamientos colectivos de las sociedades en cuestión, al margen de las fechas exactas, lo que leer procesos aglutinantes, en donde la historia no responde a un hito, sino al llamado por un fin que la atraviesa. Como, por ejemplo, lo planteado por Orlando Rodríguez (Sin fecha) respecto al teatro de los trabajadores en Chile, en una entrevista en la revista *Conjunto* núm.7¹⁰, donde tomó como punto de partida el teatro obrero impulsado por el dirigente sindical, de comienzos del siglo XX, Luis Emilio Recabarren, para hablar de una tradición teatral obrera interrumpida que se re-articuló durante la “época” de los años sesenta.

Haciendo una lectura en clave “epocal” del teatro, me parece interesante la nominación de Juan Villegas (2005) como “nueva modernización” al periodo que comprende desde los años 30 a los 50 que afectó directamente a la constitución de la institucionalidad teatral del continente. En este periodo se originaron grupos y movimientos que buscaron cambiar la escena en torno a la

¹⁰ En el sumario de la revista el título del artículo aparece como “El teatro en Chile, Colombia, Uruguay y México”, pero en el cuerpo aparece como: “Mesa redonda. Hablan directores”, en la bibliografía se utilizará el título del sumario.

complejización y al cuestionamiento al realismo, que surgieron a partir de los movimientos europeos como las vanguardias, el surrealismo y el expresionismo, enfatizando más en el aspecto artístico que en el de la realidad. Al respecto Villegas dice que: “la utilización de códigos surrealistas, elementos pirandellianos –como la autonomía de los personajes–, la metateatralidad, el rompimiento de la diacronía del tiempo, [el] énfasis en el mundo interior y el subconsciente...” (156) fueron planteamientos que marcaron algunas de las pautas en torno a las búsquedas estéticas de aquel periodo, como también la paulatina profesionalización de sus participantes.

La secularización de ciertos espacios teatrales, abrió el espacio para experimentaciones que se dieron en todo el continente, como fue el caso de Leonidas Barletta, en la trinchera del Teatro del Pueblo (1930 - 1975), Buenos Aires, quien generó un importante trabajo de renovación teatral para la escena independiente, centrándolo en la universalización de parámetros culturales, para luego profundizar en las búsquedas de un teatro nacional para Argentina (Verzero 2013, Pellettieri 1997); algo muy similar sucedió con los movimientos teatrales universitarios en Chile, en donde los procesos de modernización guardaron relación con la innovación de la técnica teatral, como también en la comprensión del teatro dentro de los proyectos sociales nacionales de aquel entonces (Pradenas 2006).

En términos “estéticos”, para el Teatro Político (y para la escena en general) el inicio de la época estuvo marcado por la fuerte influencia de los planteamientos de Bertolt Brecht que modificaron el trabajo técnico, la representación de las relaciones de poder y de los conflictos de clase que operaban en éstas, para más adelante radicalizar las prácticas teatrales llevándolas por un lado a la difuminación de la figura del autor en la “creación colectiva” y a la ruptura radical respecto a la participación del espectador en el hecho teatral con la entrada en vigor de la propuesta condensada de Augusto Boal y su *Teatro del oprimido* (1974).

Esta época fue el territorio fértil para el Teatro Político, dada la revalorización de “lo político” y el entramado de agentes que operaron en este periodo, donde las ansias de revolución se tomaron cada debate, institución, calle y aparato simbólico. Los diversos libros y revistas revisadas dan cuenta del fuerte debate en torno a considerar lo político y la política como categorías en disputa para la modalidad teatral convocante de este proyecto.

3. Revista *Conjunto* y las redes del teatro latinoamericano

Un acontecimiento cultural inaugural para las artes y el pensamiento latinoamericano, derivado de la Revolución Cubana, fue la aparición de *Casa de las Américas* (1959 a la fecha). Haydee Santamaría, guerrillera de la revolución, estuvo a cargo de la *Casa* hasta 1980, fecha de su suicidio. En este

lugar se establecieron importantes relaciones de cooperatividad, traspaso de ideas, obras y debates entre las y los artistas e intelectuales del periodo (en casi todas sus expresiones: Literatura, pintura, grabado, archivo sonoro, música, teatro). Con importantes estímulos a la creación como el Premio Literario de la Casa de las Américas, el Festival de Teatro latinoamericano, la revista y la editorial fueron todas instancias que plasmaron el acontecer cultural de esta época.

En su política de posicionamiento de las artes del continente, en 1961 se celebró el Primer Festival de Teatro Latinoamericano en donde varias y varios de los exponentes teatrales centrales para este periodo debatieron y compartieron sus ideas. En la especificidad del campo teatral fue la revista *Conjunto* el imán en torno a estas discusiones. En julio de 1964 apareció, los primeros tres ejemplares estuvieron a cargo de David Fernández, luego del cubano Rine Leal y en 1972 la dirección recayó en el guatemalteco Manuel Galich. En su texto de presentación planteaba que al momento de su aparición se concientizaba una idea del “nosotros” de América Latina y que las manifestaciones teatrales del continente y el caribe estaban teniendo la repercusión que se merecían dentro de los parámetros de universalización de la escena teatral:

Eso quiere decir que empezamos a trascender las fronteras de nuestros países. Que nos universalizamos culturalmente y que nuestro ser, nuestros problemas, nuestros

tipos, nuestras sicologías saltan el marco local, para alcanzar la dimensión que corresponde a las auténticas creaciones del arte. Asistimos al surgimiento y robustecimiento del teatro latinoamericano y ello tiene enormes implicaciones respecto a la madurez de nuestro ser social, cultural y político. (editorial *Conjunto* núm.1, 1964: 3)

La revista se creó con el fin de posicionar al arte teatral latinoamericano en el lugar que le correspondía, planteándose en un comienzo como un órgano de difusión de “todas las expresiones teatrales latinoamericanas” (ibíd.). Para ese entonces fue la primera revista con ese propósito continental.

Para entender algunos factores que determinaron la politización artística del campo teatral de la época de los sesenta, tomo de esta revista sus primeras publicaciones, que lamentablemente son las más difíciles de conseguir fuera de Cuba. Pero gracias al trabajo de Ramón Layera (1983) en torno a los primeros 16 años de la publicación, se puede leer un *continuum*, que coincide con los números a los que tuve acceso. Respecto a la primera etapa de la revista escribió:

Los artículos dedicados a William Shakespeare, Florencio Sánchez, y Estanislao del Campo muestran el ángulo estrictamente literario, mientras que las entrevistas a Otomar Kreycha, director del Teatro Nacional de Praga, y a Josef Sbovoda, su escenificador (ambos invitados a desarrollar actividades teatrales y pedagógicas en Cuba), marcan el inicio de una apertura hacia la tradición teatral de los países del área socialista. Con la publicación de la obra de Jorge Díaz, un dramaturgo muy reconocido por su manejo de los procedimientos dramáticos del absurdo, se acepta implícitamente la vigencia e importancia de esta corriente estético-teatral europea en la escena latinoamericana. Por último, la inclusión . . . de una nota sobre el teatro brasileño sugiere la necesidad, urgente en ese entonces, de romper el aislamiento impuesto por el bloqueo; sugiere también la intención de eliminar la tradicional separación que ha existido entre los países latinoamericanos de habla hispana y portuguesa. (37)

Junto con estos planteamientos iniciales que dan cuenta del panorama teatral en general, haciendo hincapié en las producciones latinoamericanas de la primera mitad de los años sesenta. Los primeros números fueron clave para reconstruir el quehacer teatral cubano previo a la aparición de *Conjunto*, como también para revisar los quiebres y politizaciones en términos estéticos para el proyecto teatral latinoamericano que emanaron desde la isla.

El primer lugar que me interesa de esta reconstrucción es el Festival de Teatro Latinoamericano que desde 1961 cimenta algunos de los objetivos que luego complejizó la revista, como por ejemplo hacer de puente y vínculo entre el público, las obras, los creadores y realizadores de América Latina, lo que se puede ver en varias publicaciones, reportajes gráficos y entrevistas que hablan de estas instancias. Hasta 1964 se habían celebrado tres festivales con un total de 13 obras estrenadas. Las obras latinoamericanas que se exhibieron en los primeros festivales se montaban con elencos y equipos cubanos.

En 1963, paralelo al festival, se realizaron las “Jornadas de teatro leído”, con el fin de intensificar el conocimiento de la dramaturgia latinoamericana entre el público cubano, pero también entre los creadores. La materialidad de esta modalidad teatral leída era (y es) una forma muy sencilla de poder “montar” y difundir obras, dado que lo que primaba era el valor textual, la disposición espacial, la capacidad actoral y contaban con muy

pocos elementos usuales del diseño teatral (utilería, escenografía, iluminación, etc.); lo que permitía una mayor movilidad y alcance. Estas jornadas sirvieron también como barómetro entre el público, para saber qué obras podrían participar en la siguiente edición del festival. En estos números se menciona también algo muy interesante de rastrear, se trata de un “Boletín de información” que se repartía al final de cada sesión, en donde se explicaban los movimientos teatrales a los que pertenecía la obra, pero dado el bloqueo que existe en torno a la producción cultural cubana, se hace difícil de pesquisar¹¹. El tercer festival fue el que consolidó el funcionamiento técnico y programático de esta instancia. Desde 1964 se sumaron los Encuentros Internacionales de Teatristas, celebrados cada dos años.

Junto a esto los primeros números de la revista informaban qué sucedía con el teatro latinoamericano en el mundo y en algunos números se informaba de la traducción de distintos autores y autoras del continente a otros idiomas, como también de antologías y festivales teatrales en el mundo en donde hubo presencia de obras de estas latitudes. Nombres como Osvaldo Dragún, Agustín Cuzzani, Francisco “Paco” Urondo, (argentinos), Rafael Solana, Rodolfo Usigli, Emilio Carballido y Jorge Ibarguengoitia (mexicanos), Manuel Galich (guatemalteco), Nelson Rodrigues, Alfredo Días Gomes (brasileño), Santiago

¹¹ Ramón Layera en su texto sobre la revista hace un interesante balance sobre la existencia (y no) correlativa de los números de *Conjunto* en Estados Unidos, revisar (Layera, 1983: 36). Este asunto se replica en México, en Distrito Federal en donde existen grandes vacíos de números de esta revista.

García y Enrique Buenaventura (colombianos), Jorge Díaz e Isidora Aguirre (chilenos), Sebastián Salazar Bondy (peruano) fueron algunos de los dramaturgos puestos en circulación por la revista, a través de extensas entrevistas, de publicación de obras y/o artículos de los mismos.

Como vimos con Layera en un principio, las manifestaciones teatrales de carácter clásico o universal y/o experimental tuvieron cabida y énfasis, a modo de ejemplo, la entrevista realizada en el núm.3 (1964) a Vicente Revuelta y su teatro experimental en Teatro estudio de Cuba mostró que uno de los objetivos era que no existiera diferencia entre el teatro popular y el experimental (61). Lo mismo sucedió con las primeras obras publicadas en la revista y con los artículos, que cubrían festivales, experiencias teatrales de otros tipos y creadores de diversas tendencias, pero a medida que avanzó el tiempo y los acontecimientos políticos en el continente la revista fue paulatinamente posicionándose hacia el teatro social, de compromiso y/o político de todo el continente.

Respecto a la publicación de obras, la primera de ellas fue *Variaciones para muertos en percusión* (1964) de Jorge Díaz, reconocido dramaturgo chileno por su tendencia hacia el nominado teatro absurdo, esta obra nos habla sobre una empresa multinacional que controla gran parte de la producción de todo, bordeando el grotesco, utiliza el lenguaje de la publicidad, de las frases

cinematográficas, de frases reconocibles aisladas que vienen a mostrarnos uno de los grandes tópicos de Díaz, el problema de la comunicación de esos tiempos. El segundo número de la revista publica *Los establos de su majestad* (1964) de Fernando Lorenzo y Alberto Rodríguez la obra se presentaba como “Tragiconquista, pastoril, danzante” y es un juego de reconstrucción histórica respecto al saqueo de riquezas y tierras a los indígenas y a los sectores oprimidos. La tercera obra publicada es *En la diestra de Dios Padre* del colombiano Enrique Buenaventura, un auto sacramental a la Brecht, sobre un mito popular europeo que se diversificó en gran parte de América Latina.

Luego del cese de las publicaciones (en 1964), desde 1967 se publicaron: *La tragedia del Rey Cristophe* (1967) de Aimé Cesaire (Traducción revisada por Heberto Padilla), *El asesinato de Malcolm X* (1967) de Hiber Conteris, *Pascual Abah* (1968) de Manuel Galich, *Veraneando* (Sin año, Núm.7) de Francisco “Paco” Urondo, *Los que van quedando en el camino* (Sin año, Núm 8) de Isidora Aguirre y *El menú* (Sin año, Núm.10) de Enrique Buenaventura; si bien todas las obras tienen el factor común de la crítica social, las primeras se caracterizan por presentar géneros híbridos, desde el absurdo, a la reconstrucción histórica y elementos del teatro religioso (la primera de Buenaventura), pero esto va modificándose gradualmente. Las obras tienen un vuelco hacia la narración dramática, histórica y/o épica como

es el caso de *El asesinato...* y *Los que van quedando...* ambas cuentan sucesos históricos trágicos de la historia reciente de aquel momento.

El vuelco más radical fue en las publicaciones respecto al quehacer teatral, a la reflexión y la práctica latinoamericana (y estadounidense); si en los primeros números se podían apreciar homenajes a Shakespeare o reportajes en torno al teatro de marionetas, uno de los ejemplos que aparece con mayor claridad es el número cinco de la revista con el artículo titulado “El teatro de guerrilla” en donde, por un lado, se invitaba a las relaciones de cooperatividad para su existencia, y por otro, enseñaba a tomarse los espacios públicos, a robar para poder sostener esta modalidad y renunciar a lo confuso y ambiguo del arte:

La experiencia que hemos adquirido en nuestras relaciones con la política local y la policía de los jardines públicos nos ha enseñado que, cuando nuestro comentario social es lo suficientemente claro y directo como para que el “arte” no lo haga confuso y la “distancia estética” no venga a oscurecerlo, tenemos dificultades, arrestos, triquiñuelas, pérdida de entradas. (Davis, 1967: 12)

El texto continuaba con un manual que apuntaba a la autogestión de las experiencias teatrales, a la utilización de lo mínimo en cuanto a recursos materiales y el máximo en torno a mensaje y movilización social. Este escrito terminaba con lo siguiente: “El camino es largo y difícil, pero vendrán en su ayuda, porque su causa es justa y sus medios son apasionantes y vivos. Cientos de hombres y mujeres buscan una actividad que les proporcione una razón de vivir: He aquí a los guerrilleros.” (14). La guerrilla en el teatro se

mostraba como un modo de producción opuesto e incluso de ruptura radical (casi delictual) a las formas de comprender la producción teatral de aquella época, pero con la necesidad de generar nuevas convocatorias tanto a los artistas, como a los sectores a los cuales se dirigían estas obras.

Del mismo modo se puede observar el complejo entramado de redes y divulgación en torno al teatro latinoamericano y sus debates estético-políticos. A la descripción de los festivales se sumaron la publicación y exhibición de ciertas obras del repertorio de lo que ahora conocemos como clásicos latinoamericanos del teatro épico, fue el caso de las obras del argentino Osvaldo Dragún. Este autor tiene una basta producción de obras que hacen eco de los procedimientos planteados por Bertolt Brecht, pero resignificados al contexto argentino y continental, lo mismo sucedió con el teatro de la autora chilena Isidora Aguirre, quién además pasó a formar parte del consejo de redacción de la revista a partir de 1967.

Hay dos aspectos que me parecen vitales para la reconstrucción del campo teatral de la época de los sesenta y su gravitación en torno a *Conjunto*; el primero guarda relación con la importancia de la revista en la configuración del arte teatral de América Latina; el segundo, del cuál se desprenderán particularidades para Chile, guarda relación con la línea ideológica, estética y las reflexiones que se dieron en torno al Teatro Político de la época.

Siguiendo la idea de Terry Eagleton (2006) de que una práctica cultural, a la luz de la teoría estética, podría operar como *barómetro* de la historia (52-54), es interesante ver los desplazamientos temáticos e incluso los saltos en la periodicidad de publicación que tuvo la revista *Conjunto*, hecho que ayuda a ver en términos teatrales la radicalización de posturas políticas y estéticas.

El director chileno Eugenio Guzmán¹², publicó un artículo llamado “La violencia en el teatro de hoy”, en el que hacía un recorrido histórico teatral en torno a la representación de la violencia, deteniéndose en dos de los protagonistas epocales que trabajaron este tópico, Antonin Artaud y su teatro de la crueldad, y Bertolt Brecht con la violencia de clase y revolucionaria. Era usual en las publicaciones del segundo periodo encontrarse con artículos como “El teatro venezolano hoy”, tema replicado con casi todos los países de América Latina; dejando la cobertura a los festivales del mundo, para dar paso a publicaciones teóricas o a entrevistas a las y los realizadores de modalidades afines al proyecto político revolucionario. También aparecieron noticias pequeñas, sobre la persecución a la compañía Living Theater en Estados Unidos, que terminó en el exilio. “Teatro Campesino”, “Teatro y conciencia revolucionaria”, “De la comedia musical al teatro de protesta”, fueron algunos de los giros lexicológicos que dieron los titulares de la revista.

¹² Uno de los primeros directores extranjeros en montar una obra con elenco cubano para uno de los Festivales de Teatro Latinoamericano, la obra del también chileno Jorge Díaz *Topografía de un desnudo* (*Conjunto*, Núm.4, 1967)

El establecimiento de redes y solidaridades, entre las y los creadores, entre los montajes de obras de teatro de contenido social, en los primeros números revisados siempre estuvo, solo que al principio se mezcló con aspectos del teatro universal, de la experimentación y la vanguardia estética. Luego de 1967, el abandono de la revista a ese lugar cosmopolita de sus primeras ediciones, dio paso a la militancia artística, que profundizó y radicalizó en la difusión del trabajo teatral en sectores como el campo, el movimiento obrero o sectores más al margen de las escenas oficiales. También se posicionó contra los “ataques imperialistas” emprendidos por las dictaduras latinoamericanas. Como veremos a continuación esta radicalización se dio en términos de emprender un declarado abandono, como propone Layera (1983), del teatro universal y de la tradición teatral latinoamericana.

En términos históricos es importante mencionar la presencia de las luchas de liberación nacional en los distintos territorios del continente, lo que le dio mayor valor a la revista en el censurado teatro de la Argentina dictatorial de Onganía, por ejemplo. En una entrevista realizada en Cuba a Rodolfo Walsh y Francisco “Paco” Urondo, entre otros¹³, y en un texto de Julio Monardi (ambas de 1968) llamado “Un año muy censurado”, se mostró

¹³ “7 autores en busca de un teatro, (problemas del dramaturgo latinoamericano)” Rine Leal es el entrevistador cubano, participan Rodolfo Walsh y Francisco Urondo (Argentina), Hiber Conteris (Uruguay), Aimé Césaire (Martinica); Manuel Galich (Guatemala); Alvaro Menen Desleal (El Salvador) y Alfonso Sastre (España). *Conjunto*, N°6, año 3, enero – marzo, 1968

el proceso de censura directa o indirecta, por el que atravesó el teatro argentino, que fue mucho más duro respecto a otras manifestaciones artísticas. Los autores junto con pasar revista a los espectáculos y a los procedimientos de la censura, declararon cómo la revista y el proceso revolucionario fueron espacios de voz y exhibición para aquel teatro perseguido en su país. Se dio algo similar en torno a la difusión teatral, pero de características contextuales opuestas a las argentinas, con el teatro chileno en torno al proyecto político de la Unidad Popular, la revista vio pasar en sus páginas un número entero dedicado al teatro chileno, se publicaron obras y extensas entrevistas a autores y autoras, directores, agentes, historiadores, etc., de este periodo. Asunto que se vio también en la participación a los festivales hasta 1973, año que irónicamente, el chileno Víctor Torres ganó el premio Literario de Casa de las Américas, en la categoría dramaturgia con su obra *Una casa en lo alto*.

Radicalizaciones y exclusiones

Todos los medios de información y difusión están controlados por la CIA La censura y la represión ideológica son totales. Lo real. Lo verdadero. Lo racional están al igual que el pueblo al margen de la ley. Artistas e intelectuales son integrados al sistema. La violencia, el crimen, la destrucción, pasan a convertirse en la paz, el orden, la normalidad. La monstruosidad se viste de belleza.

Getino y Solanas, *La hora de los hornos*

Desde el número tres en 1964, *Conjunto* no apareció hasta 1967, sin encontrar información del porqué de la interrupción, lo que es evidente fue el viraje en torno a las posturas político-estéticas tanto en la revista como en los actores del periodo. Si en 1964 José Revueltas planteaba en la entrevista realizada por José Fernández: “se ha hecho mucho hincapié en un tipo de teatro social, y en nuestras circunstancias es innecesario” (Revueltas entrevistado por Fernández: 59), para la publicación de 1967 las cosas habían cambiado radicalmente. En el número cuatro de la revista, desde el inicio se lee un posicionamiento frente al bloqueo cultural y a las políticas de aislamiento que se impusieron a Cuba y a varios países latinoamericanos. Se hizo también un llamamiento contra el imperialismo ejercido por Estados Unidos y a la solidaridad con Cuba por su separación de la Organización de Estados Americanos.

El fin de hermandad y conocimiento entre los pueblos de América Latina se mantuvo y profundizó “CONJUNTO reaparece con el propósito de contribuir a que superemos las distancias culturales y nos conozcamos mejor a través del teatro” (editorial *Conjunto*, núm.4, 1967: 1), pero con ciertas omisiones. Si el panorama teatral propuesto por Revuelta viró hacia a lo social, fue porque Cuba (y la revista) comprendieron la importante influencia que tenía en el resto del continente en torno a la articulación del nuevo

proyecto cultural-revolucionario, y que también debía responder al bloqueo impuesto. La invitación fue entonces a generar en la revista y en los encuentros el ambiente de libertad que se le negaba a la isla; así se pudo ver tanto en los invitados al Congreso Cultural de La Habana, en el II Encuentro Internacional de Teatristas organizado por Casa de las Américas, como por quienes escribieron por esos años en la revista.

El importante dramaturgo alemán Peter Weiss declaró:

Vengo de un país subdesarrollado de Europa, porque allá todavía no se ha hecho la revolución, y estoy en un país desarrollado como Cuba donde ya se ha hecho la revolución. Escribir sobre literatura ya es una forma de hacer la revolución y todos mis compañeros que en Europa escriben, en cierta forma quieren hacer eso y están interesados en hablar con ustedes y estar aquí. (Weiss en *Conjunto*, Núm.5, 1967: 3)

La presencia de creadores teatrales de carácter político marcó la nueva pauta de publicaciones en la revista. En el número seis se plasmó lo que fue el Congreso Cultural de La Habana y en particular el texto “Llamamiento de La Habana”, que en la primera parte realizaba un análisis a la diversidad de espacios en los cuales el intelectual debía ser partícipe (en las ciencias, la técnica, la producción material, la gestión), en torno al posicionamiento de la clase trabajadora y de los diversos movimientos de liberación nacional. De la misma manera se llamó a la solidaridad con todas las luchas antiimperialistas: “Se trata, para los intelectuales, de participar en el combate político contra las fuerzas conservadoras, retrógradas y racistas, de desmistificar (sic) su

ideología, de afrontar las estructuras que la sustentan y los intereses a que sirve” (*Conjunto*, Núm.6, 1968: 3). La invitación era a tomar posición en la liberación de los pueblos y a modo de advertencia se llamaba a rechazar cualquier tipo de beca, invitación, participación cultural o investigación venida desde Estados Unidos. El altercado de Pablo Neruda en la entrega de los premios de la PEN Club, fue un muy buen ejemplo de esto¹⁴.

En la ya citada entrevista “7 autores en busca de un teatro” se planteaba la caída del autor nacional, la aparición de los directores-autores, del teatro de varios autores, de la creación en *collage*, del teatro hecho a partir de la “recopilación de documentos”, etc., mecanismos todos que cuestionaban fuertemente la ortodoxia teatral; Conteris, al referirse a la madurez del teatro brasileño que había presenciado, planteó:

el trabajo de equipos, y el trabajar sobre textos, a veces no la creación original que ha encontrado la dramaturgia contemporánea que de alguna manera responde al temperamento de la época, el tipo de sociedad que estamos viviendo y que se presta sobre todo para el tipo de documento político, de teatro social, teatro documento, como se ha dado en llamar. (Conteris en Leal, 1968: 13)

El dramaturgo planteaba que esto se debía al proceso de radicalización política que se vivía en Brasil, nominando este empoderamiento teatral como una conciencia prerrevolucionaria que guardaba relación con la complejidad interna del Brasil y sus problemáticas en torno a las nuevas búsquedas sobre lo nacional.

¹⁴ Para mayor detalle revisar Gilman, 2005: 167-168.

En la misma entrevista, Francisco Urondo citaba una particular conversación con Walsh, en donde hablaban de la necesidad de resignificar a Brecht para la Argentina epocal, planteaban la teoría del “entrañamiento”, Urondo mostraba la necesidad de dejar de “objetivar” la vida (para el caso argentino) y que todos los participantes del hecho teatral debían sentirse partícipes de lo que ocurría en la escena, para que el público dejara su condición de “espectador” pasivo y entrañara lo que observaba (15).

Con esto podemos ver que hay una necesidad de subrayar el espacio de uno de los componentes vitales del teatro (y las artes), el público, que en términos teóricos y de participación tendrá un cambio radical y paulatino hasta 1973c. con la propuesta condensatoria de Augusto Boal, pero que se observaba ya en distintos países y contextos del continente.

La revista publicó artículos de experiencias populares y teatrales, dando un vuelco hacia sectores que difícilmente, hasta ese entonces, tenían alguna página en las Historias del teatro oficiales. En este sentido y con el mismo cariz aglutinante de este trabajo, hay otro planteamiento que emana de la revista, del colombiano Santiago García, que curiosamente, al plantear la no existencia de una “tradición teatral” en su país, indiciaba una. Se trata del relato de una experiencia teatral que vivió en un pueblo llamado Ibalgué y citaba a un personaje-presentador que planteaba lo siguiente: “Este es un

pequeño pueblo donde habitan unas familias que fueron agredidas por el ejército.” (García en *Conjunto*, núm.7, s/a: 13).

El relato de García describía los procedimientos narrativos que ocupaban los campesinos para contar esa matanza de manos del ejército, al final de “la obra” salía uno de los “personajes” que quedaba vivo (que realmente era uno de los sobrevivientes de la matanza), tomaba un fusil e interpelaba al “público” preguntándoles “¿Ustedes qué creen que hará este señor después de haber visto a toda su familia y a sus parientes y a su pueblo asesinado? ¿Rebelarse contra Dios o tomar las armas?” (ibíd.). Contaba que la obra no finalizaba con aplausos sino con una extensa discusión/conversación. García preguntó a los campesinos si conocían a Brecht y no, no tenían idea quien era. El autor subtitula esta experiencia como “Un Brecht campesino”, a mi me lleva a pensar en un Brecht sin Brecht, en donde el mecanismo teatral surge como un pacto de refundación en el imaginario de la comunidad, al mismo tiempo como punto de unión y reflexión, socializando un hecho histórico que les atañía directamente en torno a una situación de violencia e injusticia como las muchas que se replicaban (y replican) por nuestro continente.

Con todo esto podemos leer el nuevo posicionamiento de Cuba frente al mundo en términos teatrales y políticos. Por un lado vemos cómo ante las

políticas de aislamiento impuestas a la isla, posicionan la actividad teatral latinoamericana para disputar un espacio en el panorama mundial; y por otro, cómo la revista fue de una u otra manera el posicionamiento teatral y cultural institucional de la isla y de los pueblos ideológicamente afines a su proyecto político. A través de este breve acercamiento a algunos de los primeros números de la revista se deja entrever que la revalorización de las izquierdas fue el espacio de validación para el ejercicio artístico e intelectual, y haciendo una lectura ampliada, vimos cómo los espacios del “arte teatral de vanguardia” fueron cada vez más omitidos.

El epígrafe de esta parte del texto es del documental *La hora de los hornos* y se lee mientras se suceden una serie de imágenes que muestran fiestas e inauguraciones en la galería de arte del “Instituto Torcuato Di Tella”, alternadas con imágenes de balaceras y matanzas, por citar un ejemplo. Con esto podemos entender el carácter bipolar que se dio en este periodo, en donde la revista *Conjunto* fue uno de esos polos de valorización, tomando un evidente posicionamiento en torno a las prácticas del teatro político, social y popular. Ramón Layera lo señaló: “Conjunto parece desentenderse consciente y deliberadamente de cualquier compromiso totalizador con la historia oficial del teatro.” (Layera, 1983: 45).

Si bien es interesante la crítica que hizo Layera a la dirección “adánica”¹⁵ que tomó la revista *Conjunto* en torno a su ruptura con la tradición teatral histórica de Latinoamérica previa a la revolución, obviando nombres y prácticas¹⁶; para este trabajo en su fin de atraer la historia del “otro” teatro latinoamericano, hacen de la revista un aporte vital para las pesquisas en torno al Teatro Político epocal, entendiéndola como un importante cuerpo documental para la reconstrucción del campo teatral, sobre todo tomando en cuenta aquella referencia inicial que hace Walsh sobre los dueños de la historia y de las demás cosas.

Retomando el concepto de época, me interesa rescatar cómo todo un movimiento que no responde a un tiempo mecánico (temporalidad cronológica) y tampoco a una territorialidad demarcada por un país (Cuba podía marcar ciertos patrones pero la preocupación y el interés por los asuntos nacionales de las dramaturgias del periodo) tuvo movilidades estéticas y políticas propias para cada contexto particular.

¹⁵ En el sentido de considerar solo el teatro afín al proyecto de la revista como el primero.

¹⁶ Obviando, por ejemplo, al teatro de tesis de la tradición moderna europea como a Henrick Ibsen, August Strindberg o George Bernard Shaw; o las teorizaciones teatrales de Luigi Pirandello, Antonin Artaud o las obras de Federico García Lorca, o el silencio frente a latinoamericanos como Roberto Arlt, Rodolfo Usigli, Xavier Villaurrutia, Griselda Gambaro, Sergio Vodanovic, Luis Alberto Heiremans; sin embargo, varios de estos nombres aparecen en la cartelera del Festival de teatro latinoamericano. (Layera, 1983 :45)

Inventar modernidades: lectura epocal y estética de los agentes del campo teatral chileno

La revolución más profunda de la historia del país y, muy probablemente, una de las más significativas en la historia del Hemisferio Occidental... que puso fin a medio siglo de marcha casi ininterrumpida hacia el socialismo e instaló en su lugar el sistema más decididamente libremercadista (capitalista) de todo el hemisferio, incluido Estados Unidos de 1998.

James Whelam citado en *Historia contemporánea de Chile I*

Si pudiéramos ver a nuestra larga cordillera como un gran muro blanco, la historia de los pueblos del cono sur tienen más de un rayado en común, trazados en el muro irreal de una frontera que atravesó (y atraviesa) radical y dialécticamente a todo el sur del continente. Desde la perspectiva de momentos coyunturales mundiales, en la historia de nuestro continente no es casual encontrarnos con proyectos políticos artísticos comunes y dialogantes durante gran parte del siglo XX. Y, cómo no, si la historia del capitalismo ha encontrado su engranaje, pero también sus piedras en el camino gracias a estos pueblos.

A modo de ejemplo, dos autores en dos contextos distintos durante comienzos del siglo XX tenían en común lo político y lo artístico: el uruguayo Florencio Sánchez, que desarrolla un teatro de corte anarquista en todo el Río de la Plata, entendiéndolo como una herramienta más para los procesos emancipatorios de esta época; y el chileno Luis Emilio Recabarren, importante

dirigente social para los movimientos mineros y obreros en el norte de Chile y fundador del Partido Comunista. Estos dos creadores fueron algunos de los portadores de esta particularidad de unión entre política y teatro. Luis Emilio fue uno de los tantos que rayó de lado a lado el gran muro blanco de las tierras del sur. Fundador del Partido Obrero Socialista, que luego devino en el Partido Comunista en Chile, contribuyó en la misma tarea con los obreros argentinos. Comprendía que el teatro podía ser una gran herramienta de alfabetización, concientización y panfleto, junto a las ideas emancipadoras propuestas por el marxismo.

La explotación a los trabajadores del salitre a manos de los capitales ingleses, asentados en el norte de Chile luego de la Guerra del pacífico, las intensas huelgas del periodo pusieron en extrema tensión a los sectores populares con las fuerzas armadas de la centenaria nación, generando uno de los momentos más álgidos del capitalismo que se dio durante aquel periodo de expansión de los capitales ingleses. La historia de nuestro continente se escribió con sangre, balas y con subtextos en inglés. Las guerras entre países vecinos, con el vergonzoso ejemplo del enfrentamiento de la triple alianza (Argentina, Brasil y Uruguay), con la ayuda de la blanca y enojada mano de la corona inglesa, contra el Paraguay, con la muerte de casi toda su población y de su proto proyecto de industrialización nacional fueron uno de esos

ejemplos. En el Chile salitrero de comienzos del siglo XX, el peor ejemplo quedaría plasmado de sangre en las páginas de la historia nacional en la gran matanza de obreros (bolivianos, peruanos y chilenos) y sus familias ocurrida en la Escuela Santa María de Iquique en 1907.

Sin embargo, nuestra particular relación, como continente con la dialéctica, daría los primeros atisbos de una larga tradición de lucha, de teoría y práctica, en donde quedó plasmado un fuerte cuestionamiento a lo que determinaba a una nación y a quiénes convenía. Recabarren y su trabajo dirigido hacia los sectores obreros, sentó los precedentes de disputa en torno a lo nacional y lo popular como bases del proyecto emancipatorio para las sociedades venideras. Sobre el tema dijo:

A un pueblo que vive sometido a los caprichos de una sociedad injusta inmoral y criminalmente organizada ¿qué le corresponde celebrar el 18 de septiembre? ¡Nada! El pueblo debe negarse a las fiestas con que sus verdugos y tiranos celebran la independencia de la clase burguesa que en ningún caso es independencia del pueblo ni como individuo ni como colectividad (Recabarren, 2002: s/c).

Recabarren sentó las bases de una fuerza política, pero también las de un nuevo imaginario en torno al humano en el arte y a las herramientas del teatro para la concientización y emancipación de esos sujetos que desde “abajo” emergían hacia las disputas de “arriba”. Desde entonces, y con quiebres, los movimientos populares y obreros tuvieron un claro referente en torno al arte, al teatro en específico como un mecanismo de empoderamiento en las luchas

políticas. Uno que otro escritor “de borde” retomó aquella tradición inaugural, y a pesar de que en los inicios del proceso de modernización teatral olvide este hito, los movimientos teatrales que convocan a esta investigación lo retomaron y complejizaron durante la agitada época de los años sesenta. Recuperando los planteamientos de César De Vicente (2013), para adentrarnos en esa *disputa por una nueva realidad*, necesitamos de una breve introducción al proyecto político desarrollista que fue el terreno fértil para la entrada en vigencia del proyecto de la Unidad Popular.

1. “Inventar condiciones” para un capitalismo periférico

Hay dos aspectos del proceso de la historia de la primera mitad del siglo XX de Chile que considero vitales para comprender el teatro de los años sesenta: 1) el modelo de industrialización e integración interno; y 2) la aplicación de la “ley maldita” que proscribió al Partido Comunista. El primer proceso se vivió bajo las presidencias de los Partidos Conservador y Radical, lo que llevó a Tomás Moulian a plantear que era necesario “inventar condiciones para el desarrollo industrial en un país periférico con un mercado natural pequeño” (Moulian, 2002: 83).

Esta invención de condiciones se dio entre golpes de estado, un intento fallido de asamblea constituyente traicionado por el presidente Arturo

Alessandri en 1925¹⁷, y con la Republica Socialista de 12 días en 1932. Este periodo en general transcurrió en un ambiente de relaciones sociales tensas, ya fuera por la hostilidad declarada que se dio hacia la oligarquía, como por el clima de represión y persecución hacia los sectores obreros. La presencia militar marcó los primeros decenios del siglo XX, lo mismo las matanzas obreras y de campesinos (otra de las más dolorosas fue la de Ranquil,¹⁸ y a pesar de ella el sector campesino siguió bastante relegado a lo largo de la primera mitad del siglo XX). Durante los años treinta, gracias al panorama político-económico, se conformaron los partidos políticos Comunista y Socialista, que fueron protagonistas durante los años sesenta.

En 1938 el Frente Popular llegó al poder con Pedro Aguirre Cerda¹⁹ como presidente. Una de las características importantes para comprender el hábito modernizador de su gobierno, junto con el desarrollo de la economía interna, fue el crecimiento y fortalecimiento de los partidos representantes de

¹⁷ Célebre por tratar a la gente que presenciaba sus discursos como *chusma inconsciente*.

¹⁸ En la presidencia de Arturo Alessandri, entre junio y julio de 1933, un grupo de obreros, campesinos y mapuche armados, unidos por los constantes atropellos patronales y las míseras condiciones de vida a las que se encontraban sometidos (que como consecuencia había tenido ya un levantamiento), saquearon y quemaron pulperías patronales. El gobierno decidió enviar contingentes militares y policíacos, el levantamiento recrudeció y las fuerzas represoras rodearon el Fundo Ranquil y masacraron a quienes estaban ocupando dicho fundo. La orden era no encarcelar, la matanza fue cruenta. Las cifras no son exactas ya que varios de los asesinados ni siquiera contaban con inscripción en el registro civil. En 1969 luego de un trabajo de investigación y de recopilación de relatos sobre esta matanza fue llevada a las tablas con el nombre de *Los que van quedando en el camino* de la dramaturga Isidora Aguirre.

¹⁹ Cuya premisa fue *gobernar es educar*.

la clase obrera, uno de los principales factores para su llegada al poder.²⁰ Según el mismo Moulian la matriz populista propuesta por este gobierno empujó al capitalismo a uno de sus momentos más amigables como consecuencia de presiones sociales, pero también como lógica de actualización a la atrasada realidad nacional.

Con el aumento de la burguesía nacional industrial, se incrementaron los sectores obreros (industriales) y con el fortalecimiento de los aparatos burocráticos del Estado, aumentó el sector de los funcionarios públicos, acrecentando también las clases medias asalariadas. Estos dos grupos sociales se convirtieron en un importante conglomerado de presión para la sociedad chilena de los años siguientes.

Uno de los hechos que cobró vital importancia para la época de esta investigación fue la importante migración campo-ciudad que se produjo durante este periodo, ya que aumentó el *ejército industrial de reserva*, o mano de obra desempleada en las grandes ciudades, creciendo de la misma manera los sectores urbanos marginales, lo que surtió de “fertilizante” para que aparecieran las primeras “poblaciones callampas”. Esto trajo consigo toda una serie de modificaciones al panorama económico, social y cultural de la época.

²⁰ Gracias al apoyo de los partidos Radical, Socialista y Comunista.

Gabriel González Videla, ascendió al poder gracias al apoyo de comunistas y socialistas, luego de su triunfo Chile se alineó a las políticas emanadas desde Estados Unidos durante la guerra fría, adoptando sus tratados internacionales. Con la promulgación de la Ley de Defensa Permanente de la Democracia, conocida como “Ley maldita” (1948-1958), se persiguió y proscribió al comunismo, desmantelando sindicatos y movimientos de trabajadores en general.

El teatro en la impronta modernizadora se dio a la par del empoderamiento de estos otros sectores. El cambio en el imaginario y la entrada de nuevos actores sociales a los espacios universitarios modificaron el panorama teatral, comenzando un lento proceso de profesionalización, que veremos desarrollarse a partir de los teatros universitarios.

Los teatros universitarios formados en este periodo tienen la importancia de renovar de la técnica escritural, de dirección y actuación, también logran sacar el teatro de los espacios convencionales. En el momento de mayor cohesión logran potenciar las dramaturgias nacionales, la multi e interdisciplinarietà y profundizar el vínculo con los sectores populares.

2. Inventar una tradición para un teatro oficial: Porque otra tradición ya existía

Si la función poética consiste en formular lo que no existe, está bien que yo me ocupe del teatro nacional. No existe en Chile ni siquiera la posibilidad lógica de un teatro artístico estético, es decir, de una obra de arte, si hemos de proyectar hacia el futuro basándonos en la realidad inminente, evidente, clínica de la escena actual.

Pablo de Rocka en Luis Pradenas

El hálito modernizador, junto a la modificación en el modelo económico generó un periodo de fuerte impulso en torno al pensamiento artístico e intelectual, que se veía influenciado por el exilio europeo, lo que potenció la actitud crítica de estos agentes y sus soportes. La migración que provocó el nazismo y el franquismo hizo lo suyo en los espacios intelectuales y culturales de este periodo. Bernardo Subercaseaux (2011) le otorga suma importancia al desarrollo del marxismo dentro de los espacios universitarios y artísticos de esta época, vio en autores como Vicente Huidobro o Pablo Neruda el potenciamiento del pensamiento marxista en sus creaciones literarias. En publicaciones como la revista de arte y crítica *Babel* (1939 - 1951) dirigida por Enrique Espinoza (alias del ruso-argentino Samuel Glusberg), fue en donde se reflejó la convivencia en torno a heterodoxas posturas del marxismo, del pensamiento crítico, el anarquismo y a las artes. En el análisis de Sebastián

Hernández (s/a) al trabajo emprendido por Espinoza, da cuenta de cómo fue el entramado de pulsiones que tejió la revista:

Espinoza entabló una relación de amistad, ideológica e intelectual con los autores Manuel Rojas, Ernesto Montenegro y González Vera, instaurando una unidad intelectual capaz de expresar posturas ideológicas a través de las letras y la literatura como muy pocas veces se ha representado en Chile. (Hernández, s/a: 4)

Lo que logró esta publicación fue posicionar al trotskismo y al anarquismo desde y para la intelectualidad de este periodo. Si bien, en los objetivos mismos existía un sesgo dirigido hacia ese sector, lo que se logró fue una publicación de distintas posturas respecto a un mismo tópico: la revolución, como única vía de transformación de la sociedad. Se buscaba en los sectores estudiantiles el necesario eco cultural hacia los sectores populares de la época²¹, posicionando en el imaginario intelectual a estos sujetos en ciernes. La revista dejó de publicarse entre 1941 y 1943 y al reaparecer contó con ensayos de colaboradores y colaboradoras de renombre como Gabriela Mistral, Ciro Alegría, así como traducciones de trabajos de Thomas Mann, Hannah Arendt, Albert Camus, Mc Donald. Al mismo tiempo viró hacia un ala ideológica cercana al trotskismo (Hernández, s/a: 9-10).

²¹ Al respecto Hernández precisa: “De este modo, en *babel* los estudiantes se transforman en el nexo difusivo entre intelectuales y trabajadores, gracias a la entrega de todos los números de la revista a las universidades y federaciones de las casas de estudio más importantes del país.” (Hernández, s/a: 7)

Parte de este vuelco en torno al imaginario y sus sujetos se puede leer en la producción literaria del grupo de escritores nominados “generación del 38”²², quienes reflejaron el imaginario político en los nuevos sujetos y conflictos, donde irrumpieron las clases populares a través de la denominada novela social. Algunos nombres de autores y sus obras fueron Carlos Droguett y su crónica *Los asesinados del seguro obrero* (1940), o uno de los más renombrados de aquel periodo, Nicomedes Guzmán con la novela *La sangre y la esperanza* (1943);

Se postulaba ahora una literatura comprometida, en palabras de Volodia Teitelboim, un realismo crítico en que el proletariado y el campesinado están presentes como fuerzas nuevas y dirigentes. La novela chilena cuenta ya en este sentido con obras como *Ranquil*, de Reinaldo Lomboy; *La sangre y la esperanza*, de Nicomedes Guzmán. (Subercaseaux, 2011: 171).

Los obreros, los campesinos, sus entornos, los conventillos, las matanzas y las luchas de estos sectores se tomaron las letras, renunciando al criollismo y al naturalismo anterior, para denunciar las injusticias del periodo y mostrando a la sociedad de aquellos años al nuevo sujeto que siempre estuvo del otro lado del río, pero que en ese entonces era atraído hacia nuevos espacios, por ahora en el imaginario de las letras.

²² Algunos de los nombres citados por Subercaseaux son: “Fernando Alegría, Francisco Coloane, Óscar Castro, Andrés Sabella, Juan Godoy, Carlos Droguet, Reinaldo Lomboy, Volodia Teitelboim, Guillermo Atías y Mario Bahamondes” (2011: 167).

En lo dramático existió también un trabajo de correlato a la “generación del 38”. Las historias del teatro de Villegas (2000), de Díaz-Herrera (2006) y de Luis Pradenas (2006) concuerdan en que fueron tres los autores de renombre Germán Luco Cruchaga, Armando Mook y Antonio Acevedo Hernández. Este último sería uno de los más representativos del teatro social del periodo, en 1921 escribió:

El pueblo ignorante y explotado en todas partes, necesita gritar sus dolores y gritar los medios que estima necesarios para modificar el estado de las cosas cruel e insultante y para este fin el teatro es el señalado y adoptado de todos los grupos del pueblo que piensan y programan ideas de bien común. Ha nacido el teatro obrero o ácrata por la necesidad de exponer hechos injustos que reclaman sanción humana, hechos infames como la explotación del hombre por el hombre, o la mistificación de las ideas reaccionarias que siempre ocultan la verdad en provecho de bajos intereses (Acevedo citando en Díaz-Herrera, 2006: 54).

Este escritor “de orilla” relató parte de lo que vivió en los sectores campesinos, populares y obreros de la primera mitad del siglo XX²³, y junto a Mook y Cruchaga fueron considerados los precursores del movimiento dramático chileno. Anteriormente mencioné que las grandes crisis económicas y la represión hacia la protesta social durante los años treinta y cuarenta, mermaron los intentos de consolidación de un movimiento obrero en aquel momento, lo mismo sucedió con las representaciones del teatro obrero.

²³ Para mayor detalle de la ajetreada e interesante vida y obra de Antonio Acevedo Hernández revisar: Acevedo, A., (1982) *Memorias de un autor teatral*. Santiago de Chile, Nascimento.

Sin embargo, desde el Estado aparecieron varios estímulos y leyes que intentaron protegerlo (también cooptarlo y vigilarlo) y de acuerdo al trabajo de Díaz-Herrera (2006), el movimiento teatral obrero del norte de Chile brindó un sin número de veladas, galas y beneficios con obras teatrales, para ir en apoyo de los desempleados del norte salitrero luego de la crisis de 1929 (53-65).

Respecto a los aspectos que podríamos considerar como herencia del movimiento teatral que irrumpirá en la época anterior a la de este trabajo, es necesario hacer algunas salvedades. Como pudimos apreciar en el primer capítulo en torno a la revisión a los primeros números de la revista teatral *Conjunto*, la tradición teatral obrera chilena tiene una data, por esas fechas de al menos cuarenta años de desarrollo, esta tradición es discontinua, fue coartada, perseguida y/o cooptada; como dijo Orlando Rodríguez (*Conjunto* núm. 7: 8-12), no desaparece sino más bien reaparece de manera discontinua. Un buen ejemplo de esto fue el trabajo llevado a cabo por el Teatro de la Universidad de Concepción y el Teatro de la Universidad de Chile, que revisaremos a continuación. Esta “tradición a inventar” se trata entonces de un proceso de legitimación del teatro chileno entendido como una institución (o varias) a nivel nacional, continental e internacional.

Hechas estas salvedades, con las cuales seguiré dialogando, es curioso el sino de soledad que acusaban ciertos dramaturgos de la generación de los teatros universitarios;²⁴ sobre todo si consideramos la prolífica producción teatral obrera y en particular la de Acevedo Hernández,²⁵ que según sus memorias y relatos de prensa del periodo causó bastante eco en el periodo. Pienso que este supuesto abandono guarda relación con dos aspectos: primero con el poco desarrollo de la técnica dramática en comparación a la creación europea o estadounidense, ya que las piezas del teatro obrero y de los autores de la generación anterior estaban ligadas al naturalismo, al melodrama, al criollismo; y segundo, con el entramado de agentes que operaban en el montaje teatral y su atraso respecto a nuevas técnicas, tópicos y protagonistas.

Es lo que el historiador Juan Villegas (2000) distingue como la necesidad de modernización que caracterizó este momento histórico, planteando que el primer paso para lograr este fin fue el establecimiento de los teatros universitarios. Esto significó, de algún modo, “sustituir las formas teatrales ‘anquilosadas’ –de raigambre realista– y las formas de actuación y

²⁴ Pradenas cita al dramaturgo Sergio Vodanovic, quien escribe: “No estamos acostumbrados a ver teatro ni nos dirigimos a un público que tenga igual costumbre. En resumen, no tenemos terreno en el que hacer pie y ni siquiera nos es dado a las generaciones de dramaturgos chilenos, negar y repudiar a la generación anterior... la soledad de los hombres de teatro en Chile es dramática” (2006: 316)

²⁵ Algunas de sus obras teatrales, sin incluir el resto de su producción literaria: *Almas Perdidas* (1917), *Irredentos* (1918) *La raza fuerte* (1924), *la hija de todos* (1926), *Árbol Viejo* (1927), *Cain* (1927), *De pura cepa* (1929), *Las Santiaguinas* (1931), *Por el atajo* (1932), *La canción rota* (1933), *Cardo negro* (1933), *Angélica* (1934), *El libro de la tierra chilena* (1935), *Joaquín Murieta* (1936), *Chanarcillo* (1937), *El triángulo tiene cuatro lados* (1963).

dirección vinculadas con la tradición española” (Villegas et al, 2000: 16). Este movimiento también introdujo nuevas temáticas y formas en nuevos públicos pensando en las nuevas clases sociales que tuvieron acceso a bienes culturales.

Para el desarrollo de una dramaturgia moderna y nacional en primera instancia se montaron las obras “autorizadas” a nivel mundial, para luego potenciar el desarrollo de estas técnicas en los jóvenes creadores. Entonces, esta ruptura con la tradición anterior se dio de variadas formas. En un primer momento renunciando a todo aquel criollismo de comienzos del siglo XX; luego en torno a los estilos de la vanguardia europea, en donde entraría la técnica propuesta por Bertolt Brecht, pero que hacia los años sesenta no dejó de dialogar con esas otras tradiciones de raigambre popular y obrera. Para comprender el entramado de agentes teatrales que entraron en la disputa por la construcción de una nueva sociedad a partir de las dramaturgias, rescatando estas otras tradiciones, es necesario hablar de los teatros universitarios.

3. Los teatros universitarios

Si no tenemos tradición teatral, estructuremos una
Pedro de la Barra en Luis Pradenas

La aparición de los denominados teatros universitarios, es considerada como un sino modernizador de este arte, ya que contribuyó al desarrollo de la

creación nacional y a la profesionalización de este campo. Los primeros referentes vinieron desde la “Orquesta afónica” y el denominado Centro Artístico del Instituto Pedagógico (CADIP), que de la mano del director Pedro de la Barra vieron proliferar nuevas propuestas de experimentación acordes a las búsquedas venidas desde otras latitudes. Respecto a las bases de estos grupos, Orlando Rodríguez y Domingo Piga (1964) escribieron:

En el pedagógico estaba Pedro de la Barra... En la escuela de Derecho Dirigió un grupo Domingo Piga. Eran muchachos de 20 años. No tenía ninguna experiencia, salvo sus actuaciones como aficionados estudiantiles y una ansia inmensa de hacer un teatro como hasta ese momento no se había hecho en Chile. Estaban enloquecidos con lo que leían de Copeau, de Stanislavsky, de Piscator, con la compañía de Margarita Xirgú y con la obra de García Lorca. Presentían que tendrían que dedicarse en definitiva al teatro, no ya como una actividad complementaria, robándole horas al estudio de la carrera que seguían, sino profesionalmente (Rodríguez y Piga, 1964: 75).

El impulso que los convocó fue el de transformarlo todo, para así sentar las nuevas bases de la escena teatral y de un movimiento artístico de carácter nacional. Esta transformación incluía por supuesto al público al cual intentarían volcarse: “a los sectores populares de la capital y de provincia, hasta donde llegan con la intención de transmitir un mensaje universal, basado en el repertorio europeo clásico y contemporáneo” (Pradenas, 2006: 288).

Uno de los primeros espacios universitarios fue el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH), con Pedro de la Barra (1912 - 1976) a la

cabeza, fue uno de los nombres que más circuló dentro de los espacios universitarios y de profesionalización de la escena chilena de ese entonces. La revista *Araucaria* en su primera edición de 1978 en homenaje a la muerte de De la Barra, dijo: “los principios del nuevo movimiento eran sencillos y dinamizadores: hacer buen teatro, con técnicas modernas, estimular la creación artística, dar escenario a nuevos valores, formar un público teatral, organizar una Escuela” (Pailahueque, 1978: 188). El trabajo de Luis Pradenas (2006) muestra que uno de los impulsos del CADIP guardó relación con “una sensibilidad social, el grupo de estudiantes a través de cada uno de los miembros se vincula con el movimiento antifascista y de solidaridad con la república española y entre los grupos de apoyo al Frente Popular” (Pradenas, 2006: 289). En este sentido, fue vital la interacción y rescate de las experiencias teatrales que vinieron desde el exilio español.

En junio de 1941 comenzó el trabajo del TEUCH con el estreno de dos piezas del teatro español.²⁶ Los objetivos de este conjunto universitario podrían generalizarse a la totalidad de este movimiento:

- 1) difundir las obras más representativas del teatro clásico y contemporáneo “universal”, a través de lecturas dramatizadas y representaciones; 2) llevar el teatro hacia nuevos públicos, poniendo en práctica una labor de extensión cultural dirigida a los barrios populares, centros laborales, escuelas, cárceles, hospitales, etc.; 3)

²⁶ *La guarda cuidadosa* de Miguel de Cervantes, dirigida por Pedro de la Barra y *Ligazón* de Ramón del Valle-Inclán, dirigida por José Ricardo Morales.

promover, incentivar y difundir la creación dramática nacional; 4) crear un (sic) escuela de arte dramático (290).

Otro de los aspectos convocantes de este teatro universitario, que se fue haciendo sumamente interesante a medida que se consolidaba en el tiempo, fue la concepción de la creación de manera colectiva y multidisciplinar.

La investigación de Pradenas destaca las labores de pintores como José Venturelli, quien realizó escenografías teatrales a través de su participación en la organización antifascista llamada “Alianza de Intelectuales para Defensa de la Cultura”, que operó a nivel mundial en apoyo a intelectuales perseguidos por el fascismo; o el artista Guillermo Núñez que entre el periodo comprendido realizó más de cien escenografías para diversos grupos teatrales. Este trabajo interdisciplinario fue consolidándose como un eje cultural que aglutinó poetas, músicos, pintores, escritores, quienes convivieron en la práctica escénica y pedagógica. De este modo comenzó un trabajo de formación y difusión de jóvenes dramaturgos chilenos, a partir de la enseñanza de la técnica escritural de la mano de Agustín Siré, algunos de estos iniciados fueron: Alejandro Sievecking, Miguel Littin, Jaime Silva, Juan Guzmán, Enrique Durán (Pradenas, 2006: 292-293).

El vínculo de esta institución con los sectores populares se fue estrechando con el tiempo, algunas instancias generadas fueron los

“monitoreos teatrales” en 1955, instancias pedagógicas realizadas en sectores populares y cárceles; desde 1960, gracias a una carpa, comenzó una serie de itinerancias por distintos barrios populares de Santiago y provincia. Ese mismo año organizaron el Primer Festival de Teatro Obrero (Pradenas 2006).

En esta lógica de acercamiento a otros públicos fue común entre los grupos universitarios la noción de acercar las obras de “teatro de arte” a los sectores populares con entradas a bajo costo, bajo la modalidad itinerancia. Pero la idea principal tenía que ver con “llevar” cultura y no potenciar la existente. Sin embargo, es interesante destacar que esta institución fue, junto con el Teatro de la Universidad de Concepción, uno de los espacios que jugó un rol importante en la disputa por la politización estética en términos de proyecto modernizador, y por ende en el establecimiento de un imaginario crítico respecto a la estructuración clasista de la sociedad chilena de aquel entonces. María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius (1982) respecto al TEUCH plantearon: “Es por ejemplo, el único teatro chileno que monta casi la totalidad de las obras más importantes de B. Brecht, principalmente en la década del ‘60” (Hurtado y Ochsenius, 1982: 6).

Luego del trabajo emprendido por el TEUCH y del convivio con otros artistas venidos desde Europa aparecieron otras instancias para las representaciones escénicas de aquel momento, como la conformación de una

escuela de danza en la Universidad de Chile y del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC).

La investigación de Pradenas (2006: 294-299) muestra que el grupo convocante del TEUC fueron estudiantes y profesores de la facultad de arquitectura, quienes motivados por la necesidad (nuevamente) de un “teatro de arte” y con influencias de las capitales culturales de Europa, estrenaron un primer montaje en 1943²⁷, como parte de las celebraciones de aniversario de aquella casa de estudios. Al año siguiente estrenaron *El abanico* de Goldoni, en el Teatro Municipal de Santiago, ya con el nombre de Teatro de Ensayo de la Universidad Católica.

La primera etapa del repertorio del TEUC también estuvo marcada por los éxitos de Europa y Estados Unidos, para luego centrarse en la creación dramática nacional²⁸. Desde 1955 el grupo realizó sus primeras giras nacionales e internacionales, al año siguiente contó con una sala estable, el Teatro Camilo Henríquez²⁹ en Santiago. Un hito importante de esta institución fue la creación de la revista teatral *Apuntes*, vigente desde 1960 hasta el día de hoy. Esta publicación sirvió como soporte de difusión para los ganadores de los concursos dramatúrgicos organizados por la universidad.

²⁷ Auto sacramental *El peregrino* de Joseph Valdivieso.

²⁸ Para mayor detalle de los estrenos llevados a cabo por TEUC revisar Pradenas, 2006: 296-297.

²⁹ Del Círculo de Periodistas que fue rentada por TEUC.

Otra de las acciones importantes en torno al proyecto modernizador fue la gira internacional organizada por el TEUC a Europa en el año 1961, donde mostraron un repertorio compuesto solo por autores chilenos, recibiendo grandes elogios de la crítica europea. En esta gira se dio a conocer el trabajo de la dramaturga Isidora Aguirre y de los dramaturgos Sergio Vodanovic y Luis Alberto Heiremans. En 1965 comenzó el proceso de itinerancia por sectores populares en una carpa donada por la fundación Rockefeller, durante el proceso de gobierno del Partido Demócrata Cristiano (con Eduardo Frei Montalva de presidente), partido con el cual la Universidad tuvo una estrecha relación previo al Golpe de Estado. Por último, la agitada época de los años sesenta trae consigo una importante modificación de la institucionalidad teatral a través de la reforma universitaria de 1968.

Si bien el año de inicio del Teatro de la Universidad de Concepción (TUC) es incierto para las y los investigadores³⁰, lo coincidente en todos es que fue uno de los grupos que profundizó en torno a las búsquedas de otros espacios y lenguajes para la construcción de un “teatro nacional popular”. En términos generales, el grupo pasó por el mismo proceso de conformación que la mayoría de los teatros universitarios: inicialmente estuvo dirigido por David Stitchkin, profesor de la Facultad de Derecho de la Universidad de

³⁰ Mientras para Pradenas el itinerario teatral comienza en 1945 con el estreno de *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca, para Hurtado y Díaz-Herrera comienza en 1947.

Concepción, quien operaba como director y pedagogo del grupo de estudiantes aficionados al teatro. En 1951 se oficializó, luego de varias tentativas de nombre,³¹ como Teatro de la Universidad de Concepción. En la misma tónica de las otras organizaciones: se establecen dentro de un espacio universitario, se creó una Escuela de Teatro, los estrenos del primer repertorio responden al carácter clásico y moderno universal, para luego exhibir la creación de autores nacionales,³² sus obras son de carácter educativo y buscan generar vínculos con otros sectores de la sociedad.

Es interesante pensar en la ubicación geográfica de la ciudad de Concepción, que para el periodo mantenía una importante población campesina, rural e indígena, a lo que se suma la presencia de importantes minas de carbón y de sectores de mineros organizados. Esto marcó un reivindicativo carácter provinciano en varios de los trabajos emprendidos por el TUC, por lo que el objetivo de ampliar el público teatral tuvo un nutrido y recíproco cultivo con la realidad social penquista de este periodo. Para Hurtado y Ochsenius este grupo revitalizó al movimiento teatral universitario, siendo un punto de encuentro entre varios jóvenes egresados de la Universidad de Chile, la autora planteó:

³¹ Teatro Universitario, Teatro de Ensayo, Teatro Experimental de Concepción, en Pradenas, 2006: 299.

³² Para mayor detalle de los estrenos llevados a cabo por TUC revisar Pradenas: 300

en la Universidad se vivía una bullente actividad artística e intelectual: la literatura, la música folklórica y de la nueva canción chilena, la plástica y la danza, como también la filosofía y las ciencias sociales tenían igual estímulo y desarrollo en un sentido nacional y latinoamericanista (1982: 6).

Cuando asumió David Stitchkin como rector de la universidad (1958-62) pasó a ocupar el cargo de director del TUC Gabriel Martínez, formado en el CADIP y en el “Teatro Realista Popular”, al cual me referiré más adelante.

A través del trabajo de Pradenas se puede entrever que la renovación que emprendió Martínez en el TUC fue bastante visionaria de lo que sucedería en términos de organización, participación y creación frente al hecho teatral (y social). En primer lugar, la elección del repertorio a montar era de manera colectiva, lo mismo sucedía con la elaboración de los programas académicos y con la elección de las acciones de acercamiento hacia la comunidad, operando como un colectivo que promovió la autogestión a nivel artístico, académico y administrativo. En este sentido, se estableció la profesionalización, en relación a un salario paritario, tanto de actores como de técnicos. Otro aspecto fue la profundización de vínculos inter institucionales con otros teatros universitarios y con otras disciplinas artísticas; en la universidad se organizaron desde instancias pedagógicas teatrales sobre estética e historia, hasta conversatorios con teatristas, pintores, arquitectos, convocando a mostrar gran parte del

repertorio montado del movimiento hasta ese momento; uno de los grupos teatrales independientes que también participó con ellos fue ICTUS; con el pasar del tiempo aumentó el flujo de artistas de diversas partes del país (Pradenas, 2006: 299-302).

Este grupo, conformado mayoritariamente por jóvenes³³, pasó de los estrenos de la escena oficial (clásicos, piezas modernas y de Broadway), a trabajar textos de autores chilenos de la generación anterior, ligados a las búsquedas y representaciones de los sectores populares, montando por ejemplo a Antonio Acevedo Hernández, para luego montar textos de sus contemporáneos, como José Chesta, María Asunción Requena e Isidora Aguirre. De esta última se montó la obra *Población Esperanza* escrita junto a Manuel Rojas (especialmente para el grupo), fue dirigida por Pedro de la Barra (Director del TEUCH) y con la cual se consolidó el trabajo del grupo penquista, alcanzando un radio de acción regional, nacional y continental. Pradenas dio cuenta que con el estreno de esta obra en Santiago, en 1959 en el Teatro Camilo Henríquez, el grupo se validó a partir de la crítica, obteniendo varios premios del Círculo de Críticos de Arte.

El TUC había conseguido la validación de su trabajo en la nueva institución teatral chilena de ese entonces, y cual hijo pródigo (o agradecido

³³ Algunos de los y las artistas que pasaron por el grupo son: Verónica Cereceda (directora luego de Martínez), Nelson Villagra, Tennyson Ferrada, Gustavo Mesa, Jaime Vadell, Jorge Gajardo, Shenda Román, Roberto Navarrete, Delfina Guzmán, Mireya Moya, entre otros.

en verdad) regresaron a Concepción, convencidos de que existía un lugar a disputar dentro de su fuerte entorno cercano (estudiantes, obreros, campesinos, pescadores, mineros, etc.). Entonces el ejercicio se trató de comenzar las búsquedas formales, temáticas y estéticas, la relación entre el arte teatral y la realidad que les era cercana.

El trabajo del TUC se volcó de manera más radical hacia ese teatro nacional popular chileno que los convocó. En el mismo trabajo de Pradenas menciona las tres obras con las que lograron concretizar aquel cometido: *Población Esperanza*, de Isidora Aguirre y Manuel Rojas, *Las redes del mar* de José Chesta y *La canción rota* de Antonio Acevedo Hernández. A partir de esta experiencia, el actor participante del TUC Nelson Villagra planteó:

Nuestro paso por Concepción fue muy importante en nuestro desarrollo artístico, y la relación humana fue muy rica con la clase obrera, con los pescadores. Los sindicatos nos invitaban a menudo, y eso creó contactos no solo en cuanto a la actividad teatral, sino un entendimiento singular, como de complicidad. Fuimos alcanzando una visión más real del problema, tanto del tratamiento artístico de las obras, como del tipo de relaciones que había que establecer con el público. Yo creo que esas experiencias fueron definitivas para nosotros. (Villagra citado en Pradenas, 2006: 304).

Con el término de la rectoría de Stitchkin y el nombramiento de Pedro Morthieu³⁴ como director del TUC, el grupo se desplazó en su totalidad de este espacio universitario, por diferencias ideológicas y metodológicas, y pasó

³⁴ Miembro del grupo convocante del TEUC.

a convertirse en el grupo independiente “Teatro Popular Aucán”. Profundizando en los planteamientos anteriores y de la mano con el proceso de la Unidad Popular, que llevó como candidato a la presidencia (por segunda vez) a Salvador Allende, el grupo se volcó por completo a dicho proceso que, para ellos, reflejaba la sociedad perseguida y por ende el teatro que querían llevar a cabo.

El proyecto de los Teatros Universitarios caló profundamente en las historias del teatro chileno, tanto por los aspectos renovadores de la escena, como por los procesos de profesionalización al que se vieron enfrentados los sujetos inmersos en estos movimientos de finales de la segunda mitad del siglo XX. Quizá en esto radique también esa “soledad” autoral que acusaba Vodanovic anteriormente, ya que la historiografía del periodo planteaba a los teatros universitarios (en particular al de la Universidad de Chile) como elevadas instituciones culturales, casi únicas, “La Universidad tiene en su seno toda la actividad artística de mayor jerarquía nacional” (Piga y Rodríguez, 1964: 87), sin desmerecer el estímulo que significaron para el movimiento teatral, es necesario comprender a este movimiento como uno de los entramados y complejidades para el desarrollo de esta expresión artística y no como el único. Con todo, es vital el estímulo a la creación nacional que se dio con este movimiento, de él se desprendieron importantes dramaturgas y

dramaturgos que continúan en ejercicio (o siendo montados) hasta el día de hoy.

Del mismo modo, el carácter multidisciplinar que forja a estas y estos artistas, además de quedar reflejado en sus obras, comenzará a tomar fuerza en el imaginario colectivo latinoamericano, sobre todo luego de la Revolución Cubana, ya que el teatro cobró un peso vital en términos de debates intelectuales, estéticos y por su puesto políticos como pudimos ver en parte de la revisión a la revista teatral *Conjunto*.

Este grupo de dramaturgas y dramaturgos pasó a la historia de la literatura como parte de la *Generación del 50*. Es necesario comprender que estas nuevas generaciones al plantearse el objetivo de educar y atraer nuevos públicos a su escena generaron estrategias de acercamiento a los sectores populares que perduraron hasta el nefasto 11 de septiembre de 1973, y que, de manera fracturada como gran parte de este país, continúan hasta hoy. En ese sentido es importante por ejemplo la modalidad itinerancia en carpas-teatros que ocuparon la mayoría de estos grupos, independiente de su origen (la donación de Rockefeller al TEUC que menciona Pradenas), la intención llevó a la acción concreta la idea de acercar el teatro a los sectores populares, y en el caso del TEUCH y del TUC quedarse trabajando ahí, en y con los sectores populares a partir de diversas instancias. Lo mismo sucedió con el TEUC y su

importante vínculo con la escena obrera y aficionada. Como veremos más adelante la disputa política por el sujeto popular se dio en todas estas modalidades y podremos observar como la polarización Democracia Cristiana / Unidad Popular, tuvo su símil en las tablas chilenas. “revolución en libertad” (premisa demócrata cristiana) y “vía chilena al socialismo” (Unidad Popular) tuvieron sus trincheras teatrales oficiales, y hacia 1970 desbordaron los muros de los teatros oficiales para volcarse a las calles, con toda la factura y materialidad que eso implicó.

En términos dramaturgicos este proceso de modernización de la escena universitaria dinamizó fuertemente esta modalidad, fomentando tanto los concursos de dramaturgias como la publicación y/o montaje de obras. Ejemplo de esto fueron los concursos de dramaturgia nacional organizados por el TEUCH, a partir de 1945, en donde el premio era el montaje o bien la lectura dramatizada de las obras ganadoras. Dentro del detalle de estas obras que hace Pradenas³⁵, se pueden visualizar nombres que circularon en gran parte de los teatros universitarios que hasta hoy siguen siendo montados por escuelas de teatro y de manera profesional.

En esta lectura de elementos modernizadores de la escena chilena epocal no se puede dejar de lado la aparición del Centro de Investigaciones del

³⁵ Revisar Pradenas, 2006: 316

Teatro Chileno (1951), desde donde se generaron las primeras investigaciones y trabajos historiográficos en torno al teatro chileno de ese entonces, en este espacio se formaron críticos e investigadores y se publicaron variadas obras del periodo; muchos de los trabajos historiográficos citados acá fueron escritos por personas formadas en este lugar. Así mismo se creó el “Club de Autores Teatrales” (1951), quienes organizaron el “Primer Festival de Autores Teatrales Chilenos”. También proliferaron diversos grupos teatrales al alero de las sedes regionales de la Universidad de Chile,³⁶ y Díaz-Herrera rastreó algunos grupos aficionados fuera del espacio universitario. Bajo estas condiciones de modernización aparecieron los festivales de teatro aficionado: “el primero de ellos... en 1950, es organizado por el grupo vinculado a la Sala de Audiciones del Ministerio de Educación³⁷” (Díaz-Herrera, 2006: 74); los que continuaron e incrementaron su afluencia de participantes durante la época de los años sesenta.

La importancia entonces se volcó a la producción dramaturgica nacional y se logró a partir de una serie de instancias de formación, pero considerando

³⁶ Cabe recordar que antes del Golpe de Estado la Universidad de Chile operaba como una gran universidad con sedes en varias regiones de este país. Luego de la estrangulación militar la universidad es fragmentada en universidades regionales, las cuales sufren un gran desfaldo que las tiene en una quiebra económica que se arrastra hasta el día de hoy.

³⁷ Respecto a este espacio el mismo autor planteó que en 1946 actores profesionales y aficionados “formaron academias y teatros libres. El subsecretario de educación de la época acogió sus inquietudes y, con algunos, creó la Sala de Audiciones del Ministerio de Educación” (Díaz-Herrera, 2006: 73). Espacio que durante los años sesenta fue utilizado por grupos teatrales de estudiantes secundarios.

los múltiples factores que confluyen en el hecho teatral, al respecto Pedro de la Barra dijo:

El espectáculo teatral no es obra de uno como en la poesía o la novela. Intervienen directores, actores, autores, escenógrafos, electricistas, etc., también participa el público como materia importantísima. ¿Tenemos nosotros estos elementos?. La respuesta sería, están, existen, pero en potencia (Cánepa, 1995; citado en *Memoria Chilena*, 2015: s/c).

Parte importante de esa impronta modernizadora fue el convivio interdisciplinar que se dio para el desarrollo de estas nuevas dramaturgias nacionales. Algunos ejemplos de esto pudimos verlo en el TEUCH, bajo la dirección de Pedro de la Barra y en el desarrollo del TUC de la mano de Gabriel Martínez y Verónica Cereceda. Por lo general estos “talleres dramáticos” contaron con la participación de:

actores, directores, decoradores, coreógrafos; difundiendo su creación a través de representaciones y/o lecturas dramatizadas, organizando encuentros y conferencias teatrales, creando “talleres de dramaturgia”, que integran a los dramaturgos a la cadena solidaria y multidisciplinaria del espectáculo teatral. (Pradenas, 2006: 318)

Así se sentaron las bases y las condiciones materiales para la creación de esta nueva dramaturgia nacional, ahora quedaba solo definir el tema y las formas de abordarlo.

Entrados los años sesenta el modelo de los teatros universitarios entró en crisis, debido a su carácter universalista. Teodosio Fernández (1976) planteó que a pesar de la renovación en todos los aspectos que significó la aparición de los teatros universitarios, este careció de aspectos ideológicos definidos, si bien su trabajo no profundiza en el trabajo emprendido por el Teatro de la Universidad de Concepción, era un sino común que apareció en varias de las historias del teatro revisadas, respecto a la falta de compromiso político ideológico de estos espacios.

El denominado “teatro de arte” o los parámetros universalistas contrastaban con los nuevos sectores sociales y sus luchas nacionales. A esto se sumó la cantidad de dramaturgos nacionales en vigencia, el desarrollo de teatros independientes, el cambio hegemónico de la escena teatral premonitorio al cambio político y a los conflictos que se desataron en términos políticos con la posibilidad de que los trabajadores llegaran al poder (incluidos los fuertes movimientos estudiantiles), todos estos elementos obligaron a que la creación institucional se fuera posicionando.

El Teatro de la Universidad Católica, por ejemplo, tomó una postura que fue de la mano con los planteamientos de una modificación democrática al sistema económico operante, con una fuerte presencia estatal, pero de la mano con la burguesía nacional y extranjera regulada a partir de impuestos a la

producción, pero no apuntaba a la transformación del modelo económico. Una vez que la Unidad Popular triunfa en las elecciones de 1970 el Teatro de la Universidad Católica decidió enclaustrarse en la experimentación teatral. Elba Andrade (1989) ubicó a varias piezas montadas en este periodo dentro del imaginario social-cristiano de la “revolución sin sangre”; planteando que en el contexto general de aquel momento las obras se movieron en una posición intermedia entre capitalismo y marxismo:

las diferencias obedecen, entre otras razones, al condicionamiento ejercido por la situación socio-política y al grado de ‘intervención’ o compromiso ideológico del autor dramático, vale decir, la posición y práctica social asumida por éste con el contexto histórico concreto. (Andrade, 1989: 100)

El imaginario dramaturgico de Sergio Vodanovic (*Nos tomamos la Universidad*, 1969), Luis Alberto Heiremans (*El tony chico*, 1964), Egon Wolff (*Los Invasores*, 1962) y Alejandro Sieveking (*Dionisio*, 1963) plasmaron fuertemente algunas de estas ideas.

4. Sujetos y temas en tránsito por el “campo bordado”

...sesenta escritores del 38 y del 50 que bajo el espejo lúcido de su oficio, y ante el otro espejo doloroso, el de su pueblo. Porque ése y ningún otro fue el sentido de los encuentros: un salto hacia el descubrimiento de nuestro propio ser, como individuos, como pueblo, como destino.
Gonzalo Rojas en Luis Pradenas

En términos dialécticos la denominada “Ley maldita” de proscripción al comunismo tuvo un significativo peso en la configuración del imaginario literario y dramático chileno. Una vez que se echó a andar la maquinaria de persecución a trabajadores, obreros y mineros, y que comenzaron a aplicarse las “sugerencias” del país del norte, Chile entró en la Organización de Estados Americanos (OEA) a un año de aprobada esta “ley”. Esta persecución tuvo como uno de sus blancos al entonces senador y poeta Pablo Neruda (con orden de aprehensión desde el senado), quien aprovechando todo su aparato de validación política y cultural no dudó en señalar los problemas y persecuciones que se sufrían en Chile a la comunidad literaria internacional, por ejemplo a través de la “Alianza de Intelectuales para Defensa de la Cultura”. El poeta-senador del clandestinaje, pasó al exilio y desde ahí buscó solidaridad y difusión frente a la persecución. Más allá de echar más flores al trabajo del poeta lo interesante es, por un lado rastrear las redes de solidaridad artísticas que catapultó la persecución a su persona, y por otro, el cómo a su llegada del exilio, comenzaron a operar dichas redes en diversos tipos de congresos, veladas y encuentros, en el nuevo periodo político chileno.

Bajo este panorama resulta vital comprender el trabajo realizado por Gabriel Martínez y Verónica Cereceda (luego de esto ambos fueron parte de la dirección del TUC) en el “Teatro Realista Popular” (1951), grupo

interdisciplinario³⁸ ligado fuertemente al proscrito Partido Comunista. El trabajo de este grupo estuvo fuertemente vinculado a los sectores mineros y obreros, se dio en diversos espacios y bajo variadas lógicas de comunidad, Verónica Cereceda contaba:

Nuestra acción principal la realizamos en la Confederación de Mineros. Nosotros trabajamos en los centros laborales cercanos a Santiago (...) Los mineros nos invitaban y hacíamos funciones por todos lados. Ellos nos ayudaban a montar los decorados y nos daban alojamiento y comida. Nosotros queríamos hacer “teatro popular”, teatro “realista” popular. Seguíamos las proposiciones del realismo soviético, pero en realidad, solo tomábamos el nombre, nosotros hacíamos otra cosa. Se trataba de tener funcionando un teatro popular en un periodo de gran represión (Cereceda, 1994; citada en Pradenas, 2006: 333).

En la misma entrevista muestra que se montaban clásicos del realismo como las obras del ruso Antón Chéjov, junto con obras que Cereceda escribía y varias adaptaciones a los poemas de Pablo Neruda, quien al enterarse, generó diversas invitaciones en donde los teatristas pudieron convivir con distintos artistas e intelectuales en instancias convocadas por el poeta. Es interesante rastrear estas escenas de politización de las artes, venidas desde el comunismo que de alguna manera se tradujeron al panorama teatral universitario; y también en el contacto que se dio con los sectores populares a nivel de formación en espacios fuera de lo universitario.

³⁸ Lo conformaban el cineasta Sergio Bravo, el pintor Guillermo Núñez, el actor, director y antropólogo Gabriel Martínez y su compañera Verónica Cereceda también antropóloga, dramaturga y actriz. Pradenas, 2006: 332.

La rectoría de David Stitchkin en la Universidad de Concepción, también estuvo marcada por esta lógica de apertura y diálogo entre los sectores populares e intelectuales. A los programas de extensión mencionados anteriormente, hay que agregar los encuentros de escritores e intelectuales que se celebraron al alero de esa institución. Las redes que se generaron entre la intelectualidad y los escritores del periodo podían rastrearse por ejemplo en los congresos de escritores que se organizaron en el Chile epocal.

El trabajo de German Albuquerque (2000) “La red de escritores latinoamericanos en los años sesenta” planteaba que estas redes funcionaban a partir de “congresos, simposios, encuentros, seminarios y toda esa clase de eventos” (338), instancias en donde debatieron y compartieron sus posturas artistas, escritores y estudiantes. Una de las hipótesis de su trabajo plantea a Cuba y Chile como ejes centrales para el sostén de esta red; al primer país a partir del trabajo editorial y de *Casa de las Américas*, y al segundo por el entramado de escritores, universidades y las posibilidades que abrió el gobierno de Eduardo Frei Montalba (ibíd.). La Universidad de Concepción y la participación de Gonzalo Rojas, junto al apoyo del entonces rector David Stitchkin fueron vitales para el impulso inicial de este tipo de iniciativas. En los eventos literarios del periodo, participaron varias y varios dramaturgos. Albuquerque observó como la politización estética del campo se fue tomando

los debates literarios, que para 1962, luego de la Revolución Cubana, fueron de carácter mayoritariamente político.

Este autor nos permite ver la importancia que tuvo Chile, a través de lo diversos encuentros organizados que muestra el cuadro anterior, en torno al imantar de ideas epocales que contaron con todo el apoyo de espacios institucionales, desde los universitarios (con su mediana autonomía), hasta los gubernamentales; sin embargo estos últimos intentaron mantener a raya los bullentes movimientos sociales de aquellas instancias académicas e intelectuales, pretendiendo que no se salieran de la premisa de una “revolución en libertad” del gobierno demócrata cristiano de Frei Montalva. Con la participación de dramaturgos en algunos de estos encuentros, y con la fuerte promiscuidad intelectual que provocaron las instancias interdisciplinarias se dio un movimiento de creación dramática, que al finalizar la época, sobrepasó los muros institucionales.

Con todo esto hay que considerar algunos aspectos que influyeron directamente en el teatro de los años sesenta: primero la diversidad de “escenarios” y públicos a la que se enfrentó el teatro universitario en su primer periodo, desde cárceles a sindicatos, de hospitales a barrios populares, para luego realizar giras a nivel nacional financiadas tanto por las universidades como por servicios del Estado. Instancias en donde artistas y públicos

compartieron las experiencias teatrales y las formas de retribución de sus espectadores³⁹; Segundo los festivales teatrales, la escena ampliada del teatro universitario abre espacios de encuentro para si misma, como también para el teatro aficionado en diversos barrios populares de Santiago y más tarde para el teatro obrero.

Con todo esto los primeros resultados de la modernización dramática en términos estéticos, transformó los universos y personajes de las dramaturgias de la segunda mitad del siglo XX; el campo y su bucólico entorno, típico del sistema teatral criollista anterior, abrió paso, más bien lo cerró, hacia el mundo interno, hacia el sicologismo de los personajes que los transformaba en seres espectrales de su realidad, en donde la desesperanza y lo absurdo de lo externo, o paraliza o sucumbe a sus protagonistas, en este sentido los personajes:

están paralizados desde el lado oscuro de la conciencia por conflictos que se producen en el “ambiente familiar”, en donde imperan los comportamientos aberrantes, los odios fraternales y filiales, las pulsiones sexuales, las angustias y la desesperanza de solitarios personajes de un huisclus, dominados por falsos valores y el dinero. (Pradenas, 2006: 323)

Esta tradición (para el movimiento analizado) se dio bajo el realismo de carácter psicológico, a través de las situaciones y personajes trabajados en tanto

³⁹ El pago se hizo en sacos de papas, frutas, huevos, hasta chanchos (puercos, cerdos). Rubén Sotoconil citado en Pradenas, 2006: 746.

su interioridad como mecanismo para enfrentar al mundo. Son obras íntimas, de conflictos soterrados y personajes huidizos. Sin embargo aparecen también los temas históricos, con personajes y situaciones icónicas de la historia, como la primera mujer médico o el traslado de las floristas del Mercado de Flores de Santiago para la ampliación de una avenida. El último es la obra de teatro musical *La Pérgola de las flores* de Isidora Aguirre y de Francisco Flores del Campo (música), que se convirtió en uno de los estrenos más vistos del teatro chileno, se llevó al cine, a la televisión y recorrió muchos lugares del mundo.

A medida que avanzó el tiempo y los debates sobre el nuevo teatro chileno del periodo, las y los dramaturgos y sus obras se fueron abriendo hacia la conflictividad social, a la representación de las clases en conflicto, tomando partido por las clases marginales y la clase media (en menor medida) y hacia géneros de la escena contemporánea europea y norteamericana, para luego, a comienzos de los años setenta radicalizar y posicionar la práctica teatral con el momento histórico por el que atravesó este país.

Ensayos del asalto político por lo estético

Se trabajó ahora con un proyecto histórico a escala continental. Se internacionalizó el nacionalismo. Se “universalizaron” las dos caras de la teoría: la del desarrollo y la del subdesarrollo. El conflicto interno se sumió y fundió en el nuevo conflicto Norte-Sur (o ‘centro’ versus ‘periferia’), donde se enredó a su vez con el conflicto Este-Oeste... la ideologización fue inevitable..., el discurso nacional-desarrollista se sometió a una total ‘reingeniería’ técnica, que implicó dejar un poco de lado la CORFO (creación criolla), centralizar la CEPAL (creación hemisférica) y mezclar dosis variables de keynesianismo con dosis variables de marxismo estructuralista... pasar sin sobresaltos del industrialismo al ‘populismo’ (todo para el pueblo explotado y marginal, pero sin el pueblo explotado y marginal).

Gabriel Salazar y Julio Pinto en *Historia contemporánea de Chile*.

Como hemos visto, la primera “revolución” guardó relación con los proyectos de un teatro nacional tanto para Chile; estos proyectos expresaban la capacidad de las naciones para poder representarse en escena, con todo el aparataje cultural que eso implicaba, tanto dentro como fuera del territorio. Renunciando e incluso negando los espacios de carácter tradicionalista, folcloricista, criollista o naturalista, desarrollando, en un primer momento, un movimiento moderno, capaz de producir con las tendencias de vanguardia venidas desde Estados Unidos y Europa, para luego reapropiarlas. A groso modo, se tradujo en la representación de los sujetos en su habitar interno con sus entramados de sombras y sombras-alumbradas, inmersos en su sociedad, contexto, pero casi siempre con los ojos puestos en su universo interno. En

este sentido, las búsquedas modernizadoras se volcaron hacia la técnica, la temática y el público, para que pudiera estar a la altura de los requerimientos de una escena universal en relación a la escena europea y estadounidense.

Los proyectos de desarrollo de un teatro nacional se convocaron con fines universales de “culturización”, para formar tanto al campo teatral como al público asistente; así las necesidades pedagógicas y formativas se enredaron entre la formación por el buen gusto, la capacidad de disfrute y ejecución de un “teatro de arte” y por la muestra de una escena de avanzada acorde a los movimientos venidos desde las grandes metrópolis capitalistas. Dentro de estas iniciativas se planteó la necesidad de una apertura hacia los sectores populares, propósito que en contadas ocasiones se logró.

En nuestro país pudimos ver que la escena de avanzada modernizadora estuvo marcada por los teatros universitarios, que al alero de diversos centros de estudios vieron progresar las propuestas estéticas modernizadoras en torno al “teatro de arte”, a la técnica teatral, a los procesos de convivio interdisciplinario y al posicionamiento del teatro chileno fuera de su territorio. Las pesquisas en términos ideológicos se hicieron un poco más difusas, ya que el carácter político de la escena universitaria no es tan fácil de rastrear. La escena independiente y los teatros obreros, luego de los procesos de persecución de la política contrainsurgente, hicieron que estos movimientos

volvieron intermitentemente. Sin embargo, con la excepción del Teatro de la Universidad de Concepción y el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (en donde se pudieron rastrear algunos aspectos de politización), con todo el movimiento intelectual que se generó luego de la Revolución Cubana, los dramaturgos formados al alero de los espacios universitarios y su creación dramática (y el campo teatral en general) comenzaban a teñirse de diversos matices políticos.

Para acercarme a la comprensión histórica es necesario comprender la disputa por la producción social desde los sectores oprimidos, pero esta vez lo haré a través de reconstruir los procesos y el posicionamiento de los nuevos sectores teatrales de en las tablas del teatro chileno (lo que también puede extrapolarse al continente dada la importancia de las manifestaciones culturales latinoamericanas que mostré en el primer apartado). En este sentido, si lo nacional y lo popular fueron aspectos que cruzaron los debates y programas políticos de los agentes sociales del periodo, con toda la polaridad propiciada por los procesos de agitación que se dieron luego de la Revolución Cubana, es necesario acercarnos entonces al posicionamiento de los dramaturgos y dramaturgas del periodo en torno a estos tópicos, tanto desde la creación, como también desde los espacios personales, sobre todo si consideramos que para finales de la época estudiada, el espacio de la

militancia comenzaba a borrar la separación entre la vida y el objeto artístico (artefacto estético).

En este proceso se fue complejizando el señalamiento del conflicto social, ya no era suficiente con exhibir el problema de los sectores marginales, ya que estos, antes representados con la distancia de quien observa, comenzaban a tomarse las tablas del periodo, ya fuera porque parte de los sectores populares accedieron a la educación formal superior, por el potenciamiento de los sectores aficionados, o porque las burguesías desde el compromiso solidario pasaron a la militancia activa del arte y la política. “Ya no basta con rezar”, decía el título de una película chilena que representaba el proceso de politización de un sacerdote; de la misma manera, en el teatro ya no bastaba con escribir, la revolución estética no era suficiente si no se llevaba adelante la revolución social. En este apartado veremos que en Chile el proceso de politización y radicalización en la representación de los sectores populares fue visionaria del cambio político que vino de la mano de la Unidad Popular.

El campo intelectual y artístico evidenció que el problema del sujeto nacional y su retraso en todos los ámbitos de la vida se emparentaba a un problema de clase y a la posición de dependencia de los dos polos que disputaban el poder; entonces, el sujeto marginal devino en el pueblo

marginal, perteneciente a una estructura de mundo marginal respecto a más de un centro, lo que amplió la lucha contra los resabios del colonialismo y contra el imperialismo, que fueron parte de los ejes en los cuales se movió la historia de los años sesenta. Además, el continente fue protagonista de varios momentos álgidos, tanto para el mundo como para cada país; uno indudable fue la Revolución Cubana, el surgimiento de las guerrillas, el ascenso al poder de la Unidad Popular y su “vía chilena al socialismo”. Ante la polarización mundial de la paz armada aparece otro sino político convocante para los países subdesarrollados del mundo, la teoría del Tercer Mundo, contribuyendo fuertemente a la tensión del periodo.

La internacionalización latinoamericana para esta época se dio en muchos niveles y con diversos agentes. Jorge Díaz, dramaturgo chileno, contaba la historia de los mendigos asesinados en Brasil en la obra *Topografía de un desnudo* (1966) y fue publicado en Cuba y en Francia; un escritor argentino, Rodolfo Walsh, dado a la dramaturgia entre otras artes escriturales, descifra un mensaje en código que devela un plan de invasión estadounidense al territorio cubano; Víctor Jara, director chileno montando obras estadounidenses sobre la guerra de Vietnam (*Viet Rock*, 1969); intelectuales europeos que tienen como residencia Cuba comparten y debaten las herramientas teatrales para la liberación del yugo imperialista, uno de ellos fue

Peter Weiss; los textos de Isidora Aguirre y Osvaldo Dragún eran montados de un lado a otro de la Cordillera de los Andes.

Y así, con toda la mescolanza de pulsión social y política, la apuesta teatral para el nuevo proceso que atravesó al continente y al mundo fue igual de variada. Con los ojos puestos sobre los procesos latinoamericanos, los ojos de los dramaturgos se volcaron hacia la relectura histórica, hacia las traducciones del trabajo teórico y de las obras de Bertolt Brecht, lo mismo sucedió con Antonin Artaud y el *Teatro y su doble* (1938), con los planteamientos del “Teatro de la crueldad” montados en la escena continental.

Eugenio Guzmán, importante director chileno daba cuenta en 1968 desde Cuba, en la revista teatral *Conjunto*, sobre las búsquedas artaudianas, ligadas a los espacios teatrales de carácter fatalista y existencialista, en donde se apreciaba que la deshumanización del hombre por la máquina lo había corrompido, dejándolo completamente solo frente a dios, la respuesta era un viaje “mágico” hacia lo interno, al individuo y donde el surrealismo operaba como catapulta a esto (*Conjunto* número 6; 26-27). Como contraparte Guzmán planteaba el trabajo de Bertolt Brecht, quien propuso “al hombre con su actitud dialéctica, dominando la naturaleza, construyendo su propia historia y deshaciendo el mito de lo INEXORABLE, de ‘lo que no se puede cambiar’” (30. Énfasis es del autor). Su propuesta era la de un teatro “revolucionario”,

que trastocara la época en la que se erigió, respondiendo teatralmente a *la era científica*, a la transformación de la sociedad y su obra, en disposición a la entrada del proletariado en la historia. Esta violencia estaba dada por la lucha por la libertad del hombre y contra quien se opusiera a ella.

Con esto, más la revisión a los debates del campo artístico y a las manifestaciones dramatúrgicas se puede ver que el sino epocal de representación de la realidad, particularmente para el teatro fue la revolución, y sobre esto las dramaturgias políticas del periodo tuvieron más de alguna pauta a brindar. Este juego teórico entonces se construye visualizando las posibilidades históricas y estéticas en donde la violencia revolucionaria representó un importante espacio en ese imaginario que se cimentaba en las sociedades en cuestión.

1. Márgenes desbordados

Para Brecht no es realista quien “refleja” la realidad... sino quien es capaz de producir otra realidad. Para Brecht la literatura es una práctica de la contradicción: su materia prima son las contradicciones, es decir, en última instancia, las realizaciones ideológicas contradictorias (jurídicas, religiosas, políticas, morales, literarias) deposiciones de clase determinadas. Ser realista es poner esas contradicciones en escena, hacerlas visibles, “mostrar los antagonismos sociales sin solucionarlos” subraya Brecht.

Ricardo Piglia, *Revista Los libros*

¿Cómo se puede comprender el desborde de un margen? El margen delimita un área, cuando el margen rebasa aquella condición e incluso llega al centro,

rompe su condición periférica. Ante esto el centro se ve obligado a desplazarse hacia el espacio de la periferia, sin modificar, en un primer momento, los entramados que lo sostienen como centro. Así leo por ejemplo las prácticas del compromiso artístico e intelectual. Sin embargo, cuando el movimiento provocado desde el margen autonomiza los medios de producción adoptados desde el centro, y margen y centro colapsan en sus radicales contradicciones, se provoca el primer quiebre de entramados basales; así leo en un segundo momento la recuperación de fábricas en manos de los trabajadores en los cordones industriales, como también las prácticas del arte militante.

Es así como entramos en la disputa por la realidad social, que para los años sesenta estaba teñida por los colores trazados por la Revolución Cubana y por los procesos de radicalización política de las sociedades. En una lectura dialéctica de los elementos artísticos, el “toma lo que puedas” propuesto por Bertolt Brecht se sirvió de la estructura del teatro burgués para un primer momento de desborde del margen. El espacio que cuestionó la dramaturgia chilena fue el del realismo sicologista hegemónico, que en la anécdota estrecha y en el diálogo superfluo de sectores anquilosados en el poder, vio interrumpida su reflexión “ombliguiista” por las manos sucias, toscas y

“mendigueantes” de los del otro lado del río Mapocho, donde se ubicaron históricamente los sectores callampa o marginales.

El problema que presentaba el realismo (sicologista) era que no revelaba los profundos vínculos de la sociedad representada con el medio social, si no que producía compasión frente a una construcción que parecía imperecedera, asumida como parte de la naturaleza. Fue entonces que (re)aparecieron los sujetos marginales y sus proyectos de sociedad, instalándose en los teatros nacionales, en los edificios universitarios, en las avenidas principales, en carpas, en calles, en poblaciones, incluso muchos “marginales” decidieron hacer su propio teatro, con sus inquietudes e historias, contando con una que otra ayuda técnica de los sectores ilustrados militantes. Siempre y cuando se diera aquella premisa que planteó Ricardo Piglia respecto al desplazamiento de la idea de compromiso, dando paso a la práctica revolucionaria:

El escritor debe ligar su práctica a la revolucionaria de las masas... porque esta lucha en la medida que cuestiona el poder de las clases dominantes, es la única que, en última instancia, puede resolver también los problemas del escritor en relación con las condiciones materiales de su producción. Para esto es preciso descartar la idea de una resistencia solitaria (y entre solitarios) que exaspera el momento subjetivo y moralizante de la “elección” y el “compromiso”. (Piglia 1975b: 8).

El autor planteaba que los postulados brechtianos eran muy opuestos a los de Sartre respecto al compromiso en la obra. Tiene sentido este emplazamiento si se cruza al texto de Brecht, publicado en la revista *La Rosa Blindada* (1964),

“Opiniones sobre Galileo Galilei” que decía que Galileo se volvió nocivo para las sociedades “cuando llevó su ciencia al centro de la lucha, renunciando al combate”(29). Era el momento de poner al centro de la plaza pública la ciencia y el cuerpo por la misma causa, sin renunciar al combate; finalmente se trató del mandato de tránsito entre el compromiso a la militancia artística.

La obra *Los Invasores* (1963) de Egon Wolff (dramaturgo chileno perteneciente a un sector acomodado) operó como premonición política de la polarización social de los años setenta, en donde las clases oprimidas serían protagonistas. Fue estrenada en 1963, en el Teatro Antonio Varas bajo la dirección de Víctor Jara⁴⁰. La pieza narra la historia de una familia burguesa que luego de llegar de una extraña fiesta de ricos, siente o presiente un ambiente de pavor y de cambios violentos. Entre conversaciones ociosas y lujos van a tratar de conciliar el sueño, pero una mano mugrienta ha roto uno de los vidrios de la puerta de entrada a la mansión, son el “China” y la “Toletole”; *Los humanos del otro lado del río*, han cruzado la línea de miseria que los separaba de la gente de bien, al comienzo aparecen pidiendo limosnas, luego persiguiendo la reivindicación histórica del despojo, más tarde

⁴⁰ La obra fue estrenada con una fuerte polémica entre el autor y el director de la obra, ya que en la puesta en escena se dio mayor realce e importancia a los sectores populares representados por los mendigos del otro lado del río, cosa que a Wolff no le parecía ya que la obra perdía su carácter existencial, de temor e inseguridad de la burguesía epocal. Para mayor detalle revisar Sepúlveda, 2013: 77-78.

recuperando los medios de producción y los espacios que les fueron usurpados. El hijo de los millonarios cuenta:

Los vi llegar, anoche. Caminando... casi flotando, en grupos de marcha compacta, cruzando potreros, saltando alambradas. Cientos de ellos. Miles. Cantaban mientras venían cruzando las carreteras, papá. ¡Un enorme hormiguero de alegría! ¡Hombres! ¡Mujeres! ¡Niños! ¡Al fin papá! ¡Al fin! ¡Nadie podía detener esto! ...siglos de abusos borrados de una plumada... ¿creías en verdad, que iban a poder soportar mucho tiempo más el régimen de explotación en que vivían?” (Wolff, 1992: 333-334).

El cuestionamiento a la caridad y a la soberbia de la burguesía representada en los Mayer, da paso a la violencia de clase, pero desde un punto de vista “humanista” redentor; deviene el “el ocaso de la propiedad privada”, se plantea la ocupación, se derrumba, destruye y reparte el capital acumulado por los Mayers y su clase. La obra pareciera saltarse los pasos de la institucionalidad, de la justicia y las leyes burguesas, construyendo los “patipelados” del otro lado del río sus propios trazados de emancipación: “Nuestro plan es el futuro. Lo improvisaremos” (338) asegura el mismo China, frente a Meyer.

Pero a medida que avanza la historia podemos ver como Mayer, el gran empresario que consiguió todo a partir de un crimen, va tomando conciencia de su condición de explotador y cede. La obra es cercana a los idearios del cristianismo de izquierda y su búsqueda de la redención de “los errores” de los

sectores dominantes. Sin embargo, las ocupaciones y las acciones de recuperación planteadas en la obra, como el saqueo y la siembra que se mencionan, están articuladas desde la violencia, pero en virtud de la construcción del proyecto común de los del otro lado río, límite natural de la violencia de clase impuesta por el poder y la burguesía ante estos incómodos hambrientos. El proyecto que detentan son acciones y ocupaciones durante toda la obra y así lo deja en claro el término del Primer Acto, cuando Bobby, el hijo estudiante burgués, entra amarrado al final del primer acto con un cartel garabateado que dice “Palabras”, deslegitimando su participación de estudiante, si no es trabajando.

Con esto podemos ver por un lado que la urgencia estuvo en los problemas nacionales de los diversos sectores de la sociedad, incluso algunas de las obras de este periodo proyectan los procesos que se vivieron años más tarde en términos sociales, pero también podemos ver las diferencias políticas a la hora de representar a los sectores populares y los proyectos de sociedad que persiguieron.

Pero ¿Cómo se entendía la representación de la realidad por aquel entonces, sobre todo considerando lo planteado por Orlando Rodríguez (1973) que los creadores provenían gran parte desde la burguesía? La clave estaba en identificarse con las luchas populares, desplazando al sujeto y su condición

marginal al centro de la escena teatral; asunto en el cual algunos y algunas fueron más allá. Sucedió lo que Pradenas nominó como “teatro en transición”: que abocado al tratamiento escénico de la realidad nacional imprime progresivamente en la existencia colectiva su huella “neo-realista” (Pradenas, 2006: 341) y que en la práctica político teatral, fue desbordando también la idea de campo, compromiso y sus disputas.

Para avanzar en esta problemática revisaremos a autores/as, sus obras y acciones para rastrear la configuración del sujeto popular y el rol que jugó en la sociedad, distinguiendo como la revolución (su representación), la conflictividad de clases epocal y la violencia fueron entendidas dramáticamente en este empoderamiento. Veremos un proceso en el cual se modificó el fondo de las obras, pero a medida que avanzaba también modificó la práctica teatral en su conjunto.

2. La vía chilena al brechtianismo

La Unidad Popular⁴¹ potenció en el imaginario colectivo la posibilidad de un cambio de hegemonía en torno al poder y a la posibilidad de un gobierno de las/los trabajadores. En este proyecto el teatro tuvo un lugar protagónico para construir las condiciones subjetivas de este proceso. En el terreno teatral el

⁴¹ Hasta 1969 se llamó Frente de Acción popular FRAP.

cambio de hegemonía en torno a la escena oficial, se dio antes que el cambio político chileno: directores como Víctor Jara o Atahualpa del Cioppo, montando textos de teatro social y político de autores como Alejandro Sieveking, Egon Wolff en el Teatro Nacional Chileno; así como los montajes en el mismo espacio de *Los Papeleros* y *Los que van quedando en el camino* de Isidora Aguirre. Este proceso fue parte del cambio de hegemonía teatral previo a la llegada a la de Salvador Allende a la presidencia, pero hubo un factor decisivo al hablar de la recuperación de la producción social en torno al teatro y fue la reaparición durante esta época de lo que podríamos considerar la escena del Teatro Obrero y del Teatro Aficionado, con muchas compañías teatrales que se convocaron entre fines de los años sesenta hasta el golpe de estado al alero de diversos sindicatos, juntas vecinales, poblaciones callampas, tomas de terreno, fábricas y universidades.

Como vimos en el primer capítulo parte importante del sistema de validaciones del Teatro Político epocal se dio en Cuba a partir de *Casa de las Américas*, y en la particularidad del campo, en la revista teatral *Conjunto* y los Festivales de Teatro Latinoamericano. En este contexto un agente aglutinante fue Víctor Torres, dramaturgo que cuenta con una producción al alero del Teatro de la Central Unitaria de Trabajadores, que obtuvo el prestigioso premio de *Casa* con su obra *Una casa en Lota alto*, otorgado paradójicamente

en 1973 y en un momento en que la crítica teatral chilena acusaba una falta absoluta de producción de autores teatrales.⁴²

Pradenas plantea que el vuelco hacia la historia de los sectores marginados en la escena teatral se dio con el fin de instaurar un teatro popular con una función política de “lucha y concientización”. Otra finalidad que se lee fue la necesidad pedagógica respecto a contar otra historia velada por la historiografía oficial, “intrahistoria” lo nomina el autor. Este aspecto fue una de las pautas para las dramaturgias de la época de los sesenta. Bajo esta lógica de resignificación histórica se escribieron: *Ayayema*⁴³ (1963) de María Asunción Requena, *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta* (1967) de Pablo Neruda, *Los que van quedando en el camino* (1967) de Isidora Aguirre.

Pradenas escribe sobre una experiencia teatral llamada *Deportivo el guerrillero* (sin fecha exacta, primera mitad de los años sesenta) de Verónica Cereceda, que operaría como sino aglutinador de esta época y movimiento teatral, ya que se plantean un conglomerado de factores sociales en torno a la producción de una obra que pueden leerse como una disputa política que cohesionó diversas colectividades e instituciones: “El Teatro Realista Popular,

⁴² “Ninguna obra sobresaliente ha quedado como testimonio dramático de aquellos años que parecían decisivos, pero ese mismo espectro de actitudes diferentes en quienes tenían algún lugar en la escena nacional es singularmente expresivo de las inquietudes de la época. Cuando el golpe militar se (sic) hizo que el panorama variase radicalmente, el teatro chileno parecía haber llegado al final de la etapa más brillante de su historia.” (Fernández, 1976: 347)

⁴³ Obra de temática indígena, que se presentó en el Teatro de la Universidad de Concepción junto a ciclos de conferencias y exposiciones del tema. Pradenas 346.

el Teatro de la Universidad de Concepción, el Teatro Popular Aucán, el grupo Caleuche y los sindicatos mineros de Lota y Coronel” (2006: 343).

La Universidad de Concepción tenía un convenio con la Universidad de Berkeley para becar a escritores chilenos a comienzos de los años sesenta, Cereceda obtuvo esa beca y se dedicó a escribir una obra sobre los relatos que había obtenido de los mineros del carbón. El vínculo con estos sectores lo tuvo gracias al trabajo que realizó junto al Teatro Realista Popular; los mineros le brindaron diversa información motivados por la idea de crear un archivo del movimiento sindical y sus luchas. Lo que obtuvo la autora fue una serie de relatos sobre la persecución a los mineros durante el periodo de González Videla y su “ley maldita”.

La obra transcurre en la zona minera de Coronel, durante la aparición e implementación de esta ley, contaba la historia de un grupo de jóvenes mineros pertenecientes a un club deportivo, que organizaba todo tipo de acciones para ir en ayuda de los perseguidos y presos políticos de aquel periodo. El narrador de la historia, Salvador Lara, es un joven asesinado por la policía en aquellos años de represión. De temporalidad circular (comienza y termina con la muerte de Salvador) las historias de lucha y solidaridad, amor y construcción de justicia apuntan tanto a una reconstrucción histórica como a generar un espacio de comunión y prolongación de la memoria de los

trabajadores mineros perseguidos durante el periodo de proscripción al comunismo. Si bien la obra solo se leyó y no llegó a representarse por el cambio de Rector de la Universidad de Concepción, lo que se logró fue lo que Pradenas nominó como la primera pieza teatral de creación colectiva. La autora de la pieza, en una entrevista da cuenta que gracias a ese trabajo consiguió nuevos relatos y organizó un grupo de teatro con el sindicato de mineros, en donde ellos proponían un tema y la teatrera montaba pequeñas escenas en las que los obreros tenían total incidencia. Estos trabajos posteriormente se presentaron en Santiago en los festivales de teatro aficionado (343 - 345).

Si bien no existen grandes trabajos o investigaciones que den cuenta del manejo de técnicas brechtianas o de los debates en torno al teatro político emanados de sus tratados teóricos (a diferencia de Argentina, por ejemplo), nos encontramos frente a un espacio en construcción, una “vía chilena al brechtianismo” donde se dieron varios aspectos de articulación frente al teatro político de este autor: varias propuestas de carácter historicista, el reconocimiento de diversos lugares velados por la historiografía oficial; y formas particulares de producir conocimiento e incluso archivo/memoria de los obreros del carbón (por ejemplo) en donde podríamos entender el conocimiento expandido y un trabajo intelectual colectivo/emancipado, en

donde el teatro operó como catalizador y soporte de estas experiencias. Con *Deportivo El Guerrillero* podemos comprender un sino aglutinante de las búsquedas teatrales que marcaron este periodo, en torno a una propuesta de creación colectiva, visualizándose en esta experiencia otro aporte más al “teatro popular chileno”, que iba más allá de una revisión de escritorio respecto a los problemas que aquejaban a los sectores marginales, ya que proyectaría la escena “hacia la acción concreta en la vida, política y social” (Pradenas, 2006: 345).

Una escritora, un país y sus posibles: Isidora Aguirre letras en acción del compromiso a la militancia

Muchas veces he deseado haber nacido hombre para dedicarme por entero a una investigación, o a tareas científicas o políticas. Me critico mi falta de seriedad, constantemente “tentada” por circunstancias ajenas a las tareas que me impongo, no queriendo perderme nada

Carta de Isidora Aguirre a Guillermo de la Torre, a propósito del estreno de los papeleros en Buenos Aires, *Conversaciones con Isidora Aguirre*.

Pina: ¿Qué tienes miedo?
Rucio: Sí. Miedo a que se me pegue la enfermedad. Porque en este Botadero nos tratan como a basura y así como al cristiano lo tratan ¡así termina siendo!

Los papeleros, Isidora Aguirre

En esta lectura epocal es pertinente rescatar la figura de la escritora Isidora Aguirre, no como una genialidad individual o una iluminada del periodo, sino más bien como una creadora que logró aglutinar en sus acciones, tanto

colectivas como individuales, el momento teatral por el que atravesó Chile durante esta época. Estos quehaceres y obras pueden ser entendidos como una refracción de su contexto, del momento político por el que atravesó ella, el país y el continente; la invitación es a entender su trabajo como un prisma de rebote, que permite, a partir de un momento histórico, abrir el espacio a múltiples lecturas, preguntas y posibilidades en torno a la constitución de comunes con eje en el teatro y lo político. Dentro de sus múltiples actividades, durante esta época Aguirre trabajó dentro del comité editorial de la revista teatral *Conjunto*, realizó trabajos pedagógicos de creación literaria en cárceles, poblaciones, sectores campesinos y durante la época del gobierno de la Unidad Popular, junto a un grupo de variadas personas vinculadas al campo artístico (no necesariamente del mundo del teatro) realizó el Teatro Experimental Popular Aficionado T.E.P.A con sus *Cabezones de la Feria*, el cual desarrollaré al final de este trabajo.

La creación dramaturgica (junto con su labor de cuentista y novelista) de Isidora Aguirre transitó por varios de estilos, para el interés de este trabajo me centraré en su denominada creación social y/o política. La primera obra donde se plantearía esta “dramaturgia en transición”, como la llamó Pradenas, fue *Población Esperanza* (1959), escrita a dos manos junto al escritor Manuel Rojas. La pieza cuenta la historia de una población callampa en una toma de

terrenos, en diálogo con los acontecimientos históricos del Chile de mitad de siglo XX. En su archivo se encuentran variadas entrevistas a pobladores que protagonizan la primera toma de terrenos en Latinoamérica, en la población la Victoria, quienes fueron los protagonistas de esta obra. El testimonio y el contacto directo con sus protagonistas será algo que radicalizará en las obras *Los papeleros* (1963) y *Los que van quedando en el camino* (1969). *Población Esperanza*, no entrará dentro de este análisis por el hecho de estar escrita junto al reconocido escritor como Manuel Rojas, aspecto que de investigarse sería tema para otro trabajo; con el caso de *Los que van...* sucede algo similar dada la cantidad de entrevistas y notas de campo realizadas por la autora.

Andrea Jeftanovic en su libro a dos voces *Conversaciones con Isidora Aguirre* (2009) muestra que la militancia de Isidora con el comunismo no tuvo fuertes aparatos críticos, sino más bien se dio “por un pronunciado instinto maternal: me inquietaba –más que eso, me producían desazón– ver en la calle niños pequeños en harapos, mendigando” (Aguirre en Jeftanovic, 2008: 99). Este “maternalismo” podría ser entendido como un acto de expiación de clase (Isidora pertenecía a un sector acomodado de la sociedad chilena) o como una admiración paternalista por el hijo que quiere emanciparse; contaba la misma Aguirre que en el Teatro de la Universidad de Chile, se comentaba a partir de su obra *Los papeleros* que “el basural estaba visto desde la ventanilla de un

Cadillac” (115). Sin embargo, al rastrear sus investigaciones dramáticas, sus diarios de campo y su trabajo como gestora, queda claro que ella veía en la cultura una herramienta de concientización, de empoderamiento de los sectores populares, y en la creación colectiva encontró una forma de recuperar lo usurpado (desde la historia hasta la organización popular) a través del teatro.

Un documento de su archivo personal titulado *Trabajos para la formación del plan cultural* (subrayado de la autora), sin fecha de escritura ni de catalogación (hasta ahora), deja ver a través de un estructurado plan como Aguirre proyectaba el establecimiento de centros culturales populares que operarían en distintas poblaciones de Santiago, en particular en la población La Victoria. La idea era partir de un trabajo de talleres, para luego dar paso a la formación de Bibliotecas Populares, hasta llegar a la conformación de una “universidad popular móvil”. No se menciona la fecha, pero este tipo de iniciativas son algo que estuvo presente en muchos momentos de su vida.⁴⁴ Este proyecto contaba con un “Plan para impartir conocimientos”, en donde los participantes debían indagar en los asuntos que los conformaban como

⁴⁴ Isidora contó: “Con ocasión de la Cumbre Mundial para la Superación de la Pobreza realizada en Copenhague en los años noventa, diseñé un proyecto de ‘cruzada cultural’, para el que desgraciadamente, no encontré apoyo... Nació de mi experiencia en las poblaciones, cuando contribuí a formar o incentivar grupos de teatro de muchachos, a veces analfabetos. Con el método de creación colectiva, esas obras, aunque simples, elementales, los forzaban a estudiar su realidad, a tomar conciencia de los problemas de su medio” (Aguirre en Jeftanovic, 2009: 99-100).

población, se impartirían historia de la medicina, “Historia de las cosas” (historia de la movilización, de los muebles, etc).

Su contacto con el comunismo se dio a partir de su cercanía con refugiados de la guerra civil española y del convivio con artistas y dirigentes sociales como Volodia Teitelboim y Elías Lafferte, quienes la acercaron a las/los protagonistas de sus historias.⁴⁵ Se consideraba de izquierda independiente, hasta que comenzó a militar en el comunismo poco antes de que Salvador Allende asumiera como presidente de Chile. Su evidente diálogo con Bertolt Brecht es planteado por Jeftanovic a partir de “el uso de música, canciones y danza en un tipo de obras que nada tienen de musicales” (Jeftanovic, 2009: 94). En este sentido y haciendo una lectura ortodoxa al modelo brechtiano del teatro épico, podríamos decir que Isidora cumple con gran parte de estos requerimientos, sin embargo, en su relato y en su práctica aparecen dos aspectos nuevos: 1) la necesidad de acercar más que de extrañar; y 2) la puesta en común de sus conocimientos al servicio de un proyecto político, en donde el teatro fue utilizado como una herramienta de “propaganda política con forma teatral” como ella lo nominó.

Su trabajo para la campaña presidencial de la Unidad Popular comenzó en 1970, a petición de Allende, quien al ver *Los que van quedando en el*

⁴⁵ De todo esto quedará registro en su ordenado y meticuloso archivo, que cuenta con noticias de prensa, notas de su trabajo, entrevistas a pobladores, campesinos, mapuche, papeleros, en fin una larga lista como su producción literaria.

camino, bajo la dirección de Eugenio Guzmán, les invitó a ser parte de su gira como candidato con dicha obra. Isidora le planteó la imposibilidad de mover a la obra por los requerimientos emanados desde la dirección del teatro y por los tiempos de los actores, entonces le contrapropone *sketchs* políticos, que devinieron en lo que ella nominó como T.E.P.A. (Taller Experimental Popular Aficionado).

La artista perteneció al diverso entramado de agentes que operaron durante gran parte del proceso de la Unidad Popular que modificó la hegemonía política de aquel entonces. Participó en múltiples instancias de formación en sectores populares; fue así como en la militancia política en el Partido Comunista⁴⁶, compartió instancias formativas con Víctor Jara (quien fue su estudiante en la Universidad de Chile), en los talleres impartidos en la Universidad Técnica del Estado (UTE, hoy en día Universidad de Santiago de Chile) y en la organización de uno de los hitos culturales más grandes, en cuanto a espectáculo masivo, en Chile para ese periodo: la clausura del 7º Congreso de las Juventudes Comunistas, donde Víctor dirigió, junto a Patricio

⁴⁶ Al que se integra apadrinada por Volodia Teitelboim, con el fin de conducir y organizar su trabajo y también por lo que le provocaba emocionalmente, dijo: “Noté una bella hermandad en ese viaje de investigación [a Ranquil para escribir *Los que van quedando...*], mucho idealismo en sus militantes; había *amor* más que en otros partidos” (Aguirre citada en Jeftanovic, 2009: 106)

Bunster⁴⁷ quien además estuvo encargado de las coreografías (Grumann 2013a).

Los papeleros (1963)

La obra cuenta la historia de un grupo de recogedores de basura que viven en un gran basural de los suburbios de Santiago en 1960. Hombres y mujeres, que antiguamente se desempeñaban como obreros (casi la mayoría) o campesinos, en el presente de la obra se encuentran trabajando en la basura por vejez, por cesantía o por alcoholismo. Los papeleros estaban obligados a vender el material recolectado al dueño del basural, a valores muy bajos, éste los tenía viviendo dentro de cerros de basura, en casas echas de palos y de los mismos desperdicios. La Guatona Romilia es uno de los personajes que buscará a toda costa revertir esta situación, por la llegada de su hijo al basural. En el momento en que los papeleros reclaman el derecho a mejor vivienda, el dueño los amenaza con echarlos del lugar sin nada o entregarlos a la policía. Romilia intenta organizar al desmembrado gremio de los papeleros, pero finalmente será ella sola quien accione frente a la miseria del basural,

⁴⁷ Todos estos creadores fueron militantes del Partido Comunista Chileno, desde esta trinchera política aportaron desde sus disciplinas (inclusive desde otras): Víctor desde la dirección teatral y la música, Isidora desde la creación dramaturgica y Patricio desde sus conocimientos en danza. En este sentido estos creadores se hacen cargo desde su militancia partidaria del importante vinculo existente entre el campo cultural chileno y el comunismo.

quemándolo. La obra es también una crítica a las clases oprimidas y al sistema de opresión naturalizado en ellos.

“Tirar el hilito por la punta” es como Isidora Aguirre nominó a la metodología dramatúrgica (Aguirre en Jeftanovic, 2009: 110) para construir esta pieza. Es la radicalización del método de escritura de carácter documental. Consistía en acercamientos directos a los sujetos de sus obras, como se revela en su biografía y en su archivo. Para iniciar el proceso de esta obra cuenta que se acercó a un papelerero de Santiago Centro diciéndole: “Somos visitadoras sociales y sabemos que su gremio sufre mucha explotación. ¿Cuánto le pagan, por ejemplo, por el kilo de papel que recoge?” (Aguirre citada en Jeftanovic, 2009: 110) y a partir de esa simple pregunta comenzaba a jalar de aquel hilito hasta llegar al gran basural ubicado en Guanaco Alto en Santiago. En específico para esta obra de “teatro documental” (Ibíd.), como lo nominaba Aguirre, contaba a su haber con cincuenta entrevistas a mujeres y hombres recolectores de basura, aparte de sus diarios de campo.⁴⁸

Uno de los principales temas de la obra, es el mercado de la basura, que estructura en sí todo un sistema de producción y de relaciones sociales que naturalizan la lógica oprimido-opresor. Sin embargo la basura, el deshecho

⁴⁸ En el libro de Jeftanovic menciona alrededor de cuarenta entrevistas, pero en su archivo aparece un documento con el título “CONCLUSIONES GENERALES EN BASE A ENCUESTAS ENTREVISTAS CON PAPELEROS (50 entrevistas)”.

articula micro relaciones de explotación entre las/los compañeros. Los personajes se encuentran en tal condición de miseria debido al desempleo (por vejez, por salud, por alcoholismo), al analfabetismo, a la falta de oportunidades (discriminación) y a la falta de organización; siendo el basural la instancia última de subsistencia, la conjunción de todos estos factores los convierten en “materia explotable por inescrupulosos” (Aguirre, 1961: 1). Pero los papeleros viven y representan las condiciones extremas de marginación. Lo que conlleva a otro de los grandes tópicos de la obra.

La violencia dentro de la obra se desarrolla en suerte de bola de nieve. En primera instancia desde los espacios comunes de las/los sujetos oprimidos. Isidora recalca en sus diarios de trabajo (aparte de las desconfianzas) los niveles de violencia y maltrato de género por alcoholismo que existían entre los papeleros. Esta violencia en la obra se vuelca entre ellos mismos, incluso cuando se presenta como una posibilidad para salir de aquellas extremas condiciones. Sin embargo está presente también la del sistema económico y social que está constantemente expulsándolos a esa condición de lumpen, por las míseras condiciones laborales en la que se encuentran.

En gran parte de la obra la violencia se muestra como mecanismo de opresión frente a cualquier intento de romper el orden establecido, pero me interesa plantear la hipótesis de que también se presenta como posibilidad de

emancipación a partir del personaje de la Guatona Romilia, en quien leo un tránsito desde la reproducción de la violencia histórica al empoderamiento de la violencia como posibilidad de otra realidad. Hay tres momentos o estadios de tránsito que distingo: 1.- Su autodefensa ante los hombres asumiendo el mismo lugar que ellos; 2.- La misma violencia se da vuelta ante la aparición de su hijo y frente a la posibilidad que se vuelva ladrón o papelero. 3.- La violencia desatada de forma caudillista al quemar el basural con las casas, pero con esperanzas en la figura del hijo ya que presencia su detención y la violencia que se detenta contra ella.

Si bien es literal y metafóricamente un acto de iluminación, de caudillaje el de Romilia, es también (y sobre todo) un “último” acto de rabia y dignidad. Esta violencia individual que detenta Romilia busca golpear la estructura de una construcción de opresión naturalizada. Se transforma en un acto violencia de clase, tanto hacia quienes detentan el poder como a sus compañeros y también en el emplazamiento directo que se le hace al público/lector. Con todo esto el fuego se muestra como prolongación de la rabia, de la impotencia ante esa naturalización de la relación opresor-oprimido; el fuego y su violencia vendrían a iluminar los rostros, cabezas y emociones de los jóvenes y también a los espectadores, prendiendo también la pregunta entre las sombras de: ¿Qué hacemos con esto?

Derrumbar los muros de un Teatro Nacional o El Teatro Militante: una definición y una experiencia

Cuando Salvador Allende le propuso a Isidora Aguirre ser parte de su campaña presidencial con la obra *Los que van quedando en el camino* (1969) y esta le manifestó la imposibilidad material y humana de mover ese montaje del Teatro Nacional Chileno al campo, a las minas, a las poblaciones, a las fábricas pienso que había llegado el momento en que el teatro, incluso en su vertiente política, ya no contenía en sus muros y estructura el proyecto político emprendido por las alianzas de sectores populares epocales. Cuando un dirigente político le planteaba a Isidora que su obra valía más que cien discursos, también le hacía un emplazamiento. Llamado epocal que leo a partir de las decisiones políticas de Rodolfo Walsh y su militancia, por ejemplo, quien fue enviado como corresponsal para cubrir parte del proceso de la Unidad Popular.⁴⁹

El poder se tomaría por las armas en algunos casos, pero también se necesitaban de las revoluciones en los entramados de reproducción sensible, que modificaran no tan solo el espacio teatral sino también las manifestaciones plásticas, musicales, cinematográficas, de danza, murales,

⁴⁹ Para mayor información confróntese *Rodolfo Walsh reportero en Chile. 1970-1971*, 2018, editado por Felipe Reyes.

emplazando a todas y todos quienes quisieran volcarse a la recuperación y ocupación de los espacios del comunes del continente. Estos lugares ya no cabían dentro de las instituciones artísticas, ni perseguían la validación a partir de los planteamientos venidos desde las grandes metropolis; la estética, poética y política estaban básicamente tomadas desde las calles. Entendida como el lugar de afuera, como el lugar de margen embarrado con que la escena teatral había chocado tantas veces, como el lugar que se construía a partir del despojo, más bien, el lugar que tomaba todo lo que tuviera a su alcance por más precario que fuera para realizar el fin que lo convocaba.

El objetivo de la militancias artísticas que en la disputa de transformar lo dado, como de radicalizar lo construido, echaba mano al “toma lo que puedas” desbordando la categoría de campo por el lugar que disputaba. Se pudo ver en las acciones de Víctor Jara, Patricio Bunster, Guillermo Nuñez e Isidora Aguirre, por citar algunos ejemplos de artistas, validados por la escena, que optaron por el proyecto político de los sectores populares, el viaje de la izquierda epocal.

En este epílogo trazaré parte de las definiciones de Teatro Militante de Lorena Verzero, para leerlas a contraluz de lo que Isidora Aguirre nominó como “Propaganda política con forma teatral” a través de la experiencia llamada *Los cabezones de la Feria*.

Verzero planteaba que Rodolfo Walsh legitimaba lo popular a partir de la apropiación tanto práctica (en la causa militante) como discursiva (formal) (2013: 124); al pasar a la lucha revolucionaria desde su militancia en el peronismo de izquierda, radicalizando aquel postulado sobre “la condición esencialmente contextual e histórica de las obras de arte” (125). Comprendía con esto que la responsabilidad artística frente a la coyuntura era asumida desde la noción de militancia, que condensaba la práctica política de izquierda y el objetivo revolucionario “con la posibilidad de participación en la lucha armada” (127) presente en las sociedades chilenas y latinoamericanas. No necesariamente en las lógicas establecidas a través de los partidos y su institucionalidad, sino más bien a partir de una organización revolucionaria, por ejemplo. Con la salvedad de que el proceso chileno proponía la revolución en la institución, en cambio para el caso del resto de los países inmersos en este proceso, la revolución se pensaba desde los movimientos revolucionarios, a partir de la vía armada, con la figura de Perón a la cabeza.

Verzero en su primer acercamiento a una definición del teatro militante planteaba:

El teatro militante... desarrolló *experiencias colectivas de intervención política*, poniendo su trabajo al servicio de las luchas sociales o políticas... Cada uno de los grupos se fundó a partir de una afinidad que delineaba una opción colectiva, tanto estética como política, pero en todos los casos la formación teatral de los miembros era plural. (Verzero, 2013: 127. Énfasis de la autora)

Sosteniendo con esto que la militancia cultural no era patrimonio sólo de la filiación a partidos políticos. La pluralidad de los sectores teatrales que convergieron en la militancia teatral Argentina de la que da cuenta Verzero se dio por grupos de teatristas que venían de diversos espacios teatrales⁵⁰ y/o de modelos cercanos a las búsquedas de Jerzy Grotowski y del *Living Theater*.

El factor convocante de estos creadores era dar un paso más allá de la denuncia, crítica o testimonio, era “formar parte de un proceso de transformación social a partir de la experiencia de una obra abierta” (ibíd.). En este sentido, y recordando los planteamientos del teatro obrero de comienzos de siglo, esta modalidad teatral puso su experiencia al servicio del proyecto político y social, entendiendo el arte teatral como una herramienta para esta transformación. Por lo mismo no tendría una técnica en específico, sino más bien se adecuaría a los objetivos y a las condiciones materiales con las que se contaban. Agregando que “los lenguajes escénicos serán moldeados de acuerdo con las circunstancias, la convicción ideológica y los objetivos estéticos de cada colectivo” (128).

Hay dos procederes que cobraron una vital importancia dentro de este movimiento, el primero fue la noción de colectivo, que se usó para nominar de

⁵⁰ Del Instituto Torcuato Di Tella y del Teatro Independiente, por ejemplo.

manera más fidedigna aquel espacio de convivio entre distintas disciplinas artísticas y procederes de formación; y la otra fue la noción de “compañero/a”:

el teatro militante es una *conducta* que excede el ámbito artístico y se expande por la cotidianidad de la vida del teatrista... se define el compromiso revolucionario individual, la organización de los colectivos como comunidades, los vínculos políticos o partidarios y la relación con las bases (ibíd.).

Este modo de producción teatral condensaba la participación y la vida personal en las tres acepciones que tuvo la palabra compañero para la época “colegas de militancia, amigos, pareja” (ibíd.).

1. El teatro militante acción y comunidad

Sumado a lo planteado anteriormente, esta conducta se tradujo en acciones para generar o fortalecer una idea de comunidad convocada desde el teatro. La acción para nuestro caso era considerada como la intervención artística de la organización o colectivo en el espacio público y debía cumplir con ciertos requerimientos ideológicos, contrainformativos y/o culturales que disputaran aspectos al poder dominante, tanto en términos macro (imperialismo yanqui, por ejemplo), como de manera más particular (información crítica a alguna campaña de los medios de derecha). Esta acción convocaba a diversas

disciplinas artísticas afines, por ejemplo al cine militante, presente en gran parte del continente.

El hecho de que este tipo de convocatorias contara con pintas de murales, muestras de teatro, cine y música corrobora el planteamiento de que la cultura era entendida como una totalidad para aquel acto de politización y participación en las sociedades en proceso de revolución. Dos aspectos más a esto, el primero guarda relación con la noción de desborde, ya que estos agentes y actores no disputan una validación institucional o de ruptura dentro de los cánones establecidos por el arte, la convocatoria para estas instancias es profundamente política. De esto se desprende el segundo aspecto, el desplazamiento de la noción de *éxito*, por la de eficacia en torno a los objetivos estéticos y políticos propuestos.

Pero entonces ¿por qué el teatro? La materia prima de un actor/actriz es su cuerpo, su fuerza de trabajo radica en la utilización de éste en función de un objetivo político y las herramientas técnicas para la realización del teatro militante son simples. Son estos quehaceres los que llevaron a una ruptura con el “teatro de arte”. A continuación enumero una serie de elementos en torno a como operó bajo otros modos de producción:

- 1.- El espacio; lo delimita el colectivo por su carácter de convocatoria, plazas públicas, canchas deportivas, alguna sede social, alguna escuela, una calle.

Isidora contaba que para las presentaciones de sus *sketches* políticos solo utilizaban como “escenario” las plataformas de un camión.

2.- Los recursos técnicos o armo-muestro-desarmo; para la convocatoria tan solo eran necesarios algunos carteles, generalmente pintados a mano y/o el cuerpo de los participantes. Para el caso chileno su “apoyo” técnico eran un parlante y un micrófono, y bajo la estrategia *circo de pueblo* se vociferaba el espectáculo que vendría. En el caso argentino, Rovito, un actor de teatro militante entrevistado por Verzero contaba: “...yo, actor, me instalo acá en la esquina, empiezo a aplaudir y a llamar a la gente que pasa y hago un espectáculo de teatro sin otro recurso que mi histrionismo, mi capacidad que, si la tengo, pasa” (Rovito citado en Verzero, 2013: 130). En torno a la materialidad de las puestas en escena es interesante lo que Aguirre contaba para la elaboración de *Los Cabezones de la feria* en donde la sala de su casa fue ocupada como taller y los materiales fueron conseguidos “a lo amigo”, es decir las telas fueron donadas por los trabajadores de una fábrica de telas y las rejillas y la pintura por comerciantes afines al proyecto de la UP (Aguirre, 1978b: 1)

3.- La no mediatización que existe entre el teatro y quien especta; esta modalidad permitía que el mensaje emitido desde la obra al público llegara directamente, lo que incluso permitió que el público pudiera interpelar

directamente la escena, Rovito contaba: “El teatro es la herramienta más libre y liberadora para expresar y realizar cosas” (Rovito citado en Verzero, 2013: 130).

4.- Ampliación de la comunidad teatral: uno de los principales objetivos que se planteó este teatro, era que la experiencia generada se quedara en los espacios en donde se realizaban las muestras. Para esto las instancias pedagógicas y de experimentación popular con el teatro se volvieron vitales, lo que llegó a formar especies de “escuelas” populares de teatro y artes afines.

A propósito de la investigación de Lorena Verzero y de revisar la experiencia del T.E.P.A. de Aguirre, distingo que los objetivos de esta modalidad teatral eran comunes y diversos, atendiendo al momento histórico y político por el que atravesaron ambos países, los grupos, sus fines de lucha y las posibilidades de desarrollo a las que alcanzaron a llegar.

Uno en de estos objetivos en común fue la concientización en torno a programas políticos tanto para las elecciones de la UP, como para las argentinas de 1973. Se presentó como la posibilidad concreta de configurar un teatro popular que expandió la comunidad, hasta donde pudo. Aguirre (1978a) en su texto sobre estas actividades, al hacer un recorrido por la “rica y larga tradición” del teatro aficionado gestado por el movimiento obrero de comienzos del siglo XX, retomaba aquella premisa resignificada de

Recabarren respecto al “teatro para la formación política recurriendo a las emociones como vehículo de ideas” (Aguirre, 1978a: 5).

Por último también fue común el objetivo de operar como aparato contrainformativo frente a las campañas de desprestigio a los movimientos populares emprendidas en ambos países por la prensa conservadora. La noción de revolución es vital para comprender las similitudes y diferencias entre las manifestaciones del teatro militante de esta época, si bien ambos países comparten la premisa planteada por Verzero de que “los colectivos de teatro militante trabajaban en pos de la revolución social y política, y la socialización de los medios de producción” (2013: 1), la gran pregunta abierta fue el cómo.

Lorena Verzero rastreó como momento concluyente de estas experiencias hacia 1975, dadas las circunstancias político-sociales. Así mismo los trabajos en torno al T.E.P.A. de Aguirre dejan de ser nombrados desde 1972, puedo concluir que la polarización de ambas sociedades y la respirable amenaza de los golpes de estado obligaron a los teatristas a tomar la decisión de cómo se defendía la revolución desde cada trinchera.

2. Los cabezones de la feria

No basta con conseguir votos, hay que hacer conciencia para convertir al que da su voto en decidido defensor del gobierno popular.
Aguirre, TEPA.

Jorge Cano, es un director colombiano que en 1969 había montado en Bogotá *Los que van quedando en el camino* de Isidora y en 1971 llegaba a Chile para colaborar con el gobierno de la Unidad Popular, junto con Isidora Aguirre. Luego de varios intentos de montar obras con actores profesionales y bajo la modalidad teatral usual, la falta de espacios de ensayo y la inconstancia de los profesionales convocados los hizo cambiar de estrategia. Decidieron entonces fusionar lo que Isidora había visto de la compañía *Bread and Puppet*⁵¹ en la revista *Conjunto*, sumado a algo similar que había hecho Cano en Colombia, dando forma a otro estilo que denominaron *Los cabezones de la feria*, en palabras de Isidora:

[era]una forma de teatro popular y político que nace de una necesidad de difusión e información... era urgente informar, concientizar educar con un medio tan atractivo para el grueso del público, para el hombre del pueblo, que no va a las salas de teatro, como es un teatro entre circo y grandes marionetas, que además los hacía reír y simpatizaban con sus personajes, siempre los mismos, a la manera de las historietas ilustradas que siguen en diarios y revistas. (Aguirre, *Los cabezones de la feria*, s/f: 1)

La idea convocante era contribuir al proceso de la Unidad Popular, representando historias simples de concientización en torno a varias temáticas del proyecto político de la UP, como también colaborar en desmitificar ciertos aspectos del cambio social, como por ejemplo la nacionalización del cobre, en

⁵¹ *Bread and Puppet* es una compañía de teatro estadounidense que combina la actuación de humanos y marionetas en formatos gigantes, de fuerte contenido político y crítico la compañía se mantiene activa desde 1963 hasta hoy.

donde los partidos opositores y la prensa emprendieron una fuerte “campana del terror”. Las puestas en escena se convirtieron muchas veces en obras de material contrainformativo o en manifestaciones de apoyo y pedagógicas para las candidaturas de los senadores comunistas. Isidora en una entrevista a Andrés Grumann nominó a este teatro como campesino, pero no profundizó en aquello. (Grumann, 2013b: 214).

Este experimento teatral consistió en construir unas cabezas gigantes, de papel maché y rejillas, cuyas vestimentas eran grandes túnicas de colores, la boca de los cabezones eran los ojos de los manipuladores. Llegaban a medir hasta 2,5 metros de alto, permitiendo gran visibilidad a distancia o en grandes espacios. Los personajes construidos eran tipos sociales que quedaron más menos establecidos desde la primera historia para todas las que precedieron, Isidora los definió así:

Dril, un especie de marciano, de colores vistosos, rostro azul y traje encintado, que actuaría de maestro de ceremonia. Mister Dollar (el imperialismo) El señor Escudo (la oligarquía a su servicio) Juan Pueblo, Juana Pueblo (a veces Juanito, el hijo) y un Robot, computadora, llamado “Roboberto”, al servicio de Dollar y Escudo, pero con conciencia de clase, pues siempre terminaba pasandose (sic) al bando de los del Pueblo. (Aguirre, *Los Cabezones...*, s/f: 1)

Dependiendo del contexto y la temática se les sumaba otro personaje: un burro si la obra transcurría en el campo, un profesor y/o Juanito (hijo de Juan y Juana). Los detalles de estos personajes tipo eran pequeños, ojos con signo peso, vestimentas alusivas al campo de Chile, vestimenta de abogado (El

señor escudo), ademanes en las voces, o músicas especiales para cada uno. La finalidad de esto era la movilidad y la libertad de llevar a cabo estas representaciones con lo mínimo posible, incluso sin la necesidad de actores, ya que las voces eran grabadas (casi la mayoría de las veces por actores), y se reproducían por parlante, lo que permitió que los “corpóreos” pudieran ser manipulados por cualquiera en cualquier espacio. A modo de ejemplo, el fotógrafo (sociólogo y periodista) sueco Karl Jagare fue uno de los manipuladores, al no hablar nada de español su personaje era “Roboberto” en una serie de presentaciones por el norte de Chile.

Los textos eran escritos por Aguirre y dirigidos por Cano, la mayoría eran por encargo, como nos muestra la revista *Conjunto* núm.16 de 1973, en donde junto con publicar un extenso reportaje, aparecían resúmenes y fragmentos de varias de estas piezas teatrales. En este artículo aparece como fecha de estreno de esta experiencia mayo de 1972⁵², planteaba: “los personajes hacen su primer aparición, para desenmascarar la mendaz propaganda radial reaccionaria. Es decir, para develar *La verdad detrás de la mentira.*” (*Conjunto* Num.16, 1973: 10). Así se llamó el primer libreto escrito por Aguirre y era una pequeña contrarrespuesta a la campaña emprendida por

⁵² Pero un texto encontrado en la Fundación Salvador Allende, a propósito del reestreno de *Los cabezones...* que se dio en la inauguración de la exposición fotográfica *Érase una vez...* (2009) tiene como fecha (con una fotografía) 1971.

la oposición (derecha y Democracia Cristiana) ante la nacionalización de las empresas del área social.

Los personajes tenían una música o un gesto social, que los hacía fácilmente identificables, ya que la estructura de presentación era casi siempre la misma, modificándose con pequeños detalles que guardaban relación con el mensaje central. Por ejemplo, Sr. Escudo entraba con un minuet, Roboberto con sonidos de interferencia radial y Mister Dollar galopando como un cowboy y siempre se le mostraba en un doble juego como amigo del pueblo y en sus acciones como todo lo contrario:

DRIL: Vengan, Juan y Juana, ustedes representan al pueblo. Y tengo que informarles de algo muy grave que está ocurriendo.

JUANA: Vaya ¿Qué será?

DRIL: En este preciso momento, compañeros ¡alguien está tratando de robarles! ...Momento: el robo es algo muchísimo más grande, y es a todo el pueblo, escóndanse, pronto, que ¡Ahí viene el ladrón!

DOLLAR: ¡Salud amigo, hello boys!

DRIL: Hélo aquí, Mister Dollar-Kennecott... ¡el ladrón!

DOLLAR: ¡Oh, usted, como siempre, calumniarme, señor Dril! Yo querer mucho a este pueblo (LE HACE UNA ZANCADILLA A JUAN, LO TIRA AL SUELO, LUEGO LE AYUDA A LEVANTARSE) Y lo ayudar ¿ve?. (Aguirre, 1972a: 1)

Las obras se presentaron siempre en espacios abiertos y al aire libre, por ende los movimientos de los manipuladores de los muñecos debían ser lo más grandes posibles, para su mejor recepción y amplitud. (Aguirre, 1978b: 1-2). Recorrieron espacios masivos y populares como el mencionado Parque O'higgins, diversos pueblos del norte y centro de Chile, así se puede ver en

algunas de las fotografías del “actor” y fotógrafo Karl Jagare, que en septiembre del año 2009 volvió a Chile para montar, junto a Jorge Cano, una reedición de *Los Cabezones...* a propósito de una exposición fotográfica de su trabajo durante la Unidad Popular llamada *Érase una vez...* (2009) en el Museo Salvador Allende.

Al publicarse el especial sobre *Los Cabezones...* en la revista *Conjunto* y la nota respecto a los capitales transnacionales presentes en la revista *Chile Hoy*, ambos anteriormente citados, se corrobora aquel planteamiento inicial en torno a una defensa transversal a los pueblos del continente y, en este caso, el llamamiento y la herramienta fueron a través del teatro, al finalizar el citado reportaje a *Los Cabezones...* la revista *Conjunto*, en 1973 planteaba:

Se trata, concluimos por nuestra parte, de una solución sencilla al problema del teatro para el pueblo. Y, al pensar una vez más, en lo mucho que se desconocen entre sí los pueblos latinoamericanos, imaginamos cómo sería factible llevar de unos pueblos a otros los mensajes grabados para ser escuchados por Cabezones, como en un gran diálogo entre gentes de puntos lejanos, pertenecientes a la misma gran familia como somos nosotros, los de América Latina. (*Conjunto* Num.16, 1973:17).

Conclusiones o “feos de todas partes”

Revolución fue una de las palabras-pulsión que más apareció en este trabajo y que movilizó fuertemente al campo cultural epocal en nuestro continente. Es cierto que fueron pocos los países donde se llevó a cabo en lo concreto, pero en términos de “espíritu”, proclama, fin e incluso dictamen cruzó gran parte de los debates y prácticas artísticas e intelectuales epocales.

Esta pulsión para el teatro encontró un soporte movilizador a través de la revista cubana *Conjunto*. La publicación se vuelve vital para generar conocimiento e historizar en torno al Teatro Político latinoamericano, ya que da cuenta de la importancia de ésta categoría y de los debates que suscitó la idea y práctica de la revolución en el teatro. En la breve investigación en torno a los primeros números de esta revista, aparece la idea de entender su aparición como una práctica de militancia para los propósitos revolucionarios teatrales emanados desde la isla, para y con el teatro latinoamericano. Si profundizáramos en varios de los aspectos políticos y estéticos emanados desde *Conjunto* comprenderíamos gran parte de los parámetros que rigieron los entramados del campo teatral de la época de los años sesenta. Así mismo podríamos llegar a comprender los tratados, lineamientos y propuestas

estéticas en torno a la teorización del Teatro Político latinoamericano de este periodo.

El Teatro Político se mostró como un ensayo de la revolución para los distintos participantes de este hecho, pero también en la posibilidad de llevar a la práctica, posicionamientos ideológicos y estrategias para generar nuevas comunidades. Es cierto que las urgencias políticas del periodo en muchas ocasiones no dieron cuenta de estas posibilidades estéticas en términos teóricos o en las resignificaciones y reapropiaciones de las técnicas venidas desde las metrópolis, pero las ideas condensadas en torno a las diversas prácticas y reflexiones presentes en la revista, respecto al proceso chileno por ejemplo, me lleva a pensar en las posibles tentativas para iniciar una necesaria teorización del Teatro Político latinoamericano.

Potenciando la idea de revolución cultural, vimos cómo el posicionamiento y las posibilidades de un nuevo entramado sensible, social y político se gestaron en Chile. Apreciamos cómo irrumpió en la representación artística un nuevo protagonista, omiso políticamente hasta este periodo los “del otro lado del río”. Pasaron a ser vitales en las historias y representaciones teatrales de la segunda mitad del siglo XX, potenciaron la representación de los sectores populares en los campos artísticos epocales.

Estas manifestaciones y sus debates dieron paso a complejizaciones de carácter estético, sobre todo en torno a los modos de producción del teatro epocal. Uno de los aspectos más importantes fue la colectivización del hecho teatral, el paso de la creación individual a la grupal, la caída del autor como mencionaron Rodolfo Walsh y Francisco “Paco” Urondo en la revista *Conjunto* de 1968. Este hecho se hizo patente dentro de esta investigación al atraer la experiencia llevada a cabo por Verónica Cereceda y Gabriel Martínez. Otro hecho importante es el establecimiento de métodos “científicos” a la hora de enfrentar la creación dramática, como pudimos ver con la obra *Los papeleros* (1964) de Isidora Aguirre, con sus diarios de trabajo y entrevistas de campo. Si bien su creación es desde lo autoral, individual, el trabajo de campo realizado implicó una experiencia que relacionaba a la sociología, al trabajo social y al teatro en pos de representar la realidad del sujeto popular tal cual se vivía.

Si consideramos los tres aspectos basales para el análisis de estas obras: el teatro político como ensayo de la revolución, la modificación a los modos de producción del teatro y la disputa del sujeto popular en la representación, pudimos ver que los trabajos emprendidos en Concepción por Verónica Cereceda y los mineros al montar *Deportivo el guerrillero* (sin fecha exacta, primera mitad de los años sesenta. Pradenas, 2006: 343), las obras dirigidas

por Víctor Jara en el Teatro Nacional, y el trabajo de Isidora Aguirre llegaron a un punto de eclosión al momento en que la realidad política de ese país radicalizó sus posturas.

Vimos también la importancia de la cooperatividad entre diversas disciplinas artísticas en pos de un objetivo político. La importancia de las ciencias sociales en el trabajo de Isidora en torno a la creación y el acercamiento a sus personajes e historias, nos permitieron distinguir la colectivización de la experiencia teatral, más allá de artistas y sus espacios de validación.

Al llegar al final de la investigación la ruptura que se dio con los espacios oficiales del teatro deja la pregunta abierta de si efectivamente el campo artístico se rompe o nos encontramos frente a otro momento estético-político en donde los parámetros de validación y de goce frente al artefacto estético se renuevan. Es decir, si las disputas del campo artístico se desplazaron hacia las disputas del campo político ¿Cómo asumir aquel momento histórico? ¿De ruptura radical, cómo lo hizo la revista *Conjunto* (respecto a la tradición teatral latinoamericana) o como un nuevo y dialéctico momento de disputa político-estética?

La modificación del hecho teatral dio paso a múltiples espacios de disputa en torno a los imaginarios en cuestión, tal asunto mostró al Teatro

Político como un valor en sí mismo en términos de ruptura y superación dialéctica a las otras formas de representación, pero con la radicalización de las sociedades en torno a lo político y lo estético se volvieron vitales para la recuperación de los pactos sociales entre comunidades. Como vimos, el teatro militante reapropió diversos aspectos del hecho teatral desde el espacio, los recursos técnicos, hasta la relación con el público, modificando a su vez la relación entre lo privado del teatro de cuarta pared, a lo público del hecho teatral callejero, reconfigurando y reconstruyendo el imaginario popular a través de la práctica teatral. Esto permitió el empoderamiento de los sectores populares en torno a sus problemáticas e historia, presentando la imagen de lo que se había omitido, desplazado y oprimido históricamente.

Otra de las grandes preguntas a resolver guarda relación con la posibilidad de establecer procesos de historización en torno a los entramados sensibles de los sectores oprimidos, a sus poéticas y propuestas de funcionamiento. Las artes, la política, la sociedad y su economía apelaron a un caleidoscópico y complejo funcionamiento en pos de proyectos revolucionarios y a través de este trabajo podemos reconocer a los artistas

como el hijo de un pueblo de analfabetos y descalzos, tuberculosos, y humillados, que, comenzando por *reconocerse feo de todas partes*, sabe que ha entrado, a través de la transformación histórica revolucionaria, en la vía que le permitirá obtener, por medio del trabajo liberado (y hombro con hombro con todos los miembros de la sociedad), la realización de su integridad humana en el más alto nivel de su tiempo (Dalton citado en Gilman, 2012: 182. Énfasis es mío).

Bibliografía

Fuentes Primarias

- AGUIRRE, I. Sin año. Los que van quedando en el camino. Revista Conjunto. Año 3 (8): 61-98.
- _____.1964. Los papeleros. Ediciones de la revista Mapocho. Sin año (sin número): 57-93.
- BUENAVENTURA, E. 1964. En la diestra de Dios Padre. Revista Conjunto. Sin año (3): 58-62.
- _____. Sin año. El menú” Revista Conjunto. Año 3 (10): 12-44.
- CÉSAIRE, A. 1967. La tragedia del Rey Christophe. Revista Conjunto. Año 2 (4): 15-62.
- Colección revista teatral *Conjunto*: Números 1-3, (1964); Números 4-5, (1967); Número 6, (1968); Números 7 – 8 (Sin año); Número 10 (Sin año); Número 16 (1973).
- CONTERIS, H. 1967. El asesinato de Malcolm X. Revista Conjunto. Año 2 (5): 24-68.
- DAVIS, R. 1967. El teatro de guerrilla. Revista Conjunto. Año 2, (5): 17-48.
- DÍAZ, J. 1964. Variaciones para muertos en percusión Revista Conjunto. Sin año (1): 17-48.
- EDITORIAL. 1964. Presentación. Revista Conjunto. Sin año (1): 3.
- _____. 1967. Los latinoamericanos que cultivan el teatro. Revista Conjunto. Año 2, (4): 1.
- _____. 1973. Sin título. Revista Conjunto. Sin año (16): 1.
- FERNÁNDEZ, J. 1964. Teatro experimental entrevista con Vicente Revuelta. Revista Conjunto. Sin año (3): 58-62.
- GALICH, M. 1968. Pascual Abah. Revista Conjunto. Año 3 (6): 36-67.

- GARCÍA, S. Sin año. El teatro en Chile, Colombia, Uruguay y México. Revista Conjunto. Año 3 (7): 8-25.
- GUZMÁN, E. 1968. La violencia en el teatro de hoy. Revista Conjunto. Año 3 (6) 24-35.
- GETINO, O. y SOLANAS, F. [1968]. La hora de los hornos. [Videograbación]. Buenos Aires, Grupo de Cine Liberación, [DVD].
- LEAL, R. 1968. Siete autores en busca de un teatro (problemas del dramaturgo latinoamericano). Revista Conjunto. Año 3 (6): 7-23.
- LORENZO, F., y A., RODRÍGUEZ. 1964. Los establos de su majestad. Revista Conjunto. Sin año (2): 17-64.
- MONARDI, J. 1968. Un año muy censurado. Revista Conjunto. Año 3 (6): 90-94.
- RODRÍGUEZ, O. Sin año. El teatro en Chile, Colombia, Uruguay y México. Revista Conjunto. Año 3 (7): 8-25.
- _____.1968. Frente cultural antimperialista. en Moreno, I. (entrevista). Revista Punto Final. Año II (50): 24 – 25.
- SIN AUTOR. 1968. Llamamiento de La Habana. Revista Conjunto. Año 3, (6): 2-3.
- _____. 1967. Peter Weiss. Declaraciones de un gran dramaturgo. Revista Conjunto. Año 2 (5): 3-9.
- _____. 1973. Los cabezones de la feria en acción. Revista Conjunto. Sin año (16): 10-17.

Archivo personal Isidora Aguirre

(1960 c.) *El basural*, pp. 1-6

(1961, fecha manuscrita) *El Problema de los recolectores de papel*, pp. 1-2

(Sin fecha) *Conclusiones generales en base a encuestas entrevistas con papeleros (50 entrevistas)*, pp. 1-5

(1958 c., fecha manuscrita) *Resumen tomado de las encuestas (sic) políticas hechas por el instituto de sociología, antes de las elecciones presidenciales 1958 (sector analfabeto, semi analfabeto, y algunos entre obreros)*, pp. 1-9

(Sin fecha, probablemente antes de la dictadura) *Trabajos para la formación del plan cultural* (subrayado de la autora), pp. 1-9

(1969-1970 c.) *“Teatro Militante” realizado con muchachos de las JJCC en una población*, pp. 44-47

(1978a) *Apuntes sobre lo realizado en teatro popular relacionado con la candidatura y el gobierno de Salvado Alende (sic)*, pp.1-16

Cabezones de la feria

(Sin fecha) *Los cabezones de la feria*, pp. 1-2

(1970) *Teatro contra la actual campaña del terror de la derecha*, pp. 1

(1972a) *Libreto para denuncia del bloqueo de la Kennecot* (Presentado en el Parque O'higgins durante los días del bloqueo) Libreto I. Aguirre, encargado por CODELCO, pp. 1-9

(1972b) *Historia del campamento Puro Chile*, “Teatro didáctico. Tema: Sobre la participación de los pobladores en la construcción y entrega de vivienda. Escrito para campaña de CORHABIT, pp. 1-7

(1973) *Libreto escrito para R.R.P.P. de CORHABIT*, Tema la E.N.U, pp. 1-7

(1978b) *Los cabezones de la feria. Teatro popular callejero de la Unidad Popular*, pp. 1-2

Bibliografía y hemerografía

ACEVEDO, A. 1982. *Memorias de un autor teatral*. Santiago de Chile, Nascimento.

ALBURQUERQUE, G. 2000. La red de escritores latinoamericanos en los años sesenta. en *Revista Universum*. [En línea]. Universidad de Talca. <https://www.academia.edu/8167945/La_red_de_escritores_latinoamericanos_en_los_a%C3%B1os_sesenta>

[Accesado el día 10 de octubre de 2018]

BARRÍA, J. 1971. *El movimiento obrero en Chile. Síntesis histórico-social*. Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad Técnica del Estado.

Boal, A. 1974. *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos aires, La Flor.

Cánepa, M. 1995. *Memoria Chilena* [En línea]. Santiago de Chile, <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97913.html>>

[Accesado el día 20 de octubre de 2018]

DE VICENTE, C. 2013. *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid, editorial Centro de Documentación Crítica (CDC).

DÍAZ-HERRERA, F. 2006. 1993. *Teatro social en Chile*. Santiago de Chile, edición María Eugenia B, FONDART.

EAGLETON, T. 2006. *La estética como ideología*. Madrid, Trotta.

ECHEVERRÍA, B. 1998. *Lo político en la política. Valor de uso y utopía*. Mexico, Siglo XXI.

_____. 2006. [Trad.]. *Presentación. El estado autoritario*. México, editorial Itaca.

- FERNÁNDEZ, T. 1976. Apuntes para una historia del teatro chileno: Los teatros universitarios (1941-1973). [En línea]. Madrid, <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI7676110331A/24803>>
- Fundación Salvador Allende. 2009. Érase una vez... Fotografías de Karl Jagare. Catálogo fotográfico. Santiago de Chile, Fundación Salvador Allende.
- GILMAN, C. 2012. Entre el fusil y la pluma. Debates y dilemas del escritor revolucionario en américa latina. Buenos Aires, Siglo XXI.
- GIUNTA, A. 2008. Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los sesentas. Buenos Aires, Siglo XXI.
- GRÜNER, E. 2005. La tragedia, o el fundamento perdido de lo político. La cosa política o el acecho de lo real. Buenos Aires, Paidós.
- GRUMANN, A. 2013a. Anfiteatro Estadio Nacional. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- _____. 2013b. ¿Y por qué no la revolución de teatro? EL T.E.P.A o la “propaganda política con forma teatral” de Isidora Aguirre. [En línea] Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0718-718120130001&lng=es&nrm=iso> [Accesado el 24 de abril de 2018]
- HERNÁNDEZ, S. Sin año. Enrique Espinoza y la revista Babel. Del sincretismo ideológico al trotskismo intelectual. Recepción de la ideología trotskista en Chile (1936-1945). [En línea]. Universidad del Pacífico. http://www.udp.cl/descargas/facultades_carreras/historia/revista/hernandez_3.pdf

[Accesado el 10 de agosto de 2018]

- HORKHEIMER, M. 2006. El estado autoritario. México, editorial Itaca.
- HURTADO, M.; OCHSENIUS, C. y H. VIDAL. 1982. Transformaciones del Teatro Chileno en la década del 70” en Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980: (antología crítica). Minesota Latin American Series, University of Minesota; Santiago, Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA).
- HURTADO, M., (1983). Sujeto social y proyecto histórico en la dramaturgia chilena actual. Cuadernos CENECA. Santiago de Chile.
- JEFTANOVIC, A. 2009. Conversaciones con Isidora Aguirre. Santiago de Chile, Frontera Sur.
- KAEMPFER, A. 2010). “Por la soberanía nacional y popular”: el siglo XIX en las visiones del MIR y Montoneros. En Lillo, G. y J. Urbina (ed.). De independencias y revoluciones. Santiago de Chile, LOM ediciones.
- LAYERA, R. 1983. La revista Conjunto y el nuevo teatro latinoamericano. Latin American Research Review. 18 (2): 35-55.
- LILLO, G. y J. L. URBINA (ed.). 2010. De Independencias y Revoluciones. Avatares de la modernidad en América Latina. Santiago de Chile, LOM ediciones.
- MOULIAN, T. 2002. Chile actual o anatomía de un mito. Santiago de Chile, LOM ediciones.
- PAILAHUEQUE, R. 1978. Pedro de la Barra muerto en el exilio. Revista Araucaria de Chile. Sin año (1): 188-190.
- PELLETTIERI, O. 1997. Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976). Buenos Aires, editorial Galerna.
- PIGA, D. y O. RODRÍGUEZ. 1964. Teatro chileno del siglo XX. Santiago de Chile, Publicaciones Escuela de Teatro Universidad de Chile.

- PIGLIA, R. 1975^a. 2008. Brecht, la producción del arte y de la gloria. En Sonderéguer, M. (comp.) Revista Crisis 1973 – 1976: antología: del intelectual comprometido al intelectual revolucionario. Buenos Aires, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- _____.1975b. Notas sobre Brecht. Revista Los libros. Sin año (40): 4-9.
- PINTO, J. y SALAZAR, G. 2014. Historia Contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad, ciudadanía. Santiago de Chile, LOM ediciones.
- PRADENAS, L. 2006. Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI – XX. Santiago de Chile, LOM ediciones.
- Recabarren, L. E. 1910. 2002. Ricos y Pobres. Marxists Internet Archive. [En línea]. Diversos países.
 <<https://www.marxists.org/espanol/recabarren/3-ix-1910.htm>>
 [Accesado el día 29 de marzo de 2018]
- RODRÍGUEZ O. 1973. Teatro chileno (su dimensión social). Santiago de Chile, Quimantú.
- SEPÚLVEDA, G. 2013. Víctor Jara. Su vida y el teatro. Santiago de Chile, Ventana abierta.
- SUBERCASEUX, B. 2011. Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Volumen III. Santiago de Chile, Universitaria.
- VARGAS, LI. M. 1990. México es la dictadura perfecta. Periódico *El país* [En línea]. México, Madrid.
 <http://elpais.com/diario/1990/09/01/cultura/652140001_850215.html>
 [Accesado el día 23 de agosto de 2018]
- VERZERO, L. 2013. Teatro Militante. Radicalización artística y política en los años 70. Buenos Aires, Biblos.

- VILLEGAS, J. 2000. Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo XX” en Adler, H. y G. Woodyard (ed.). Resistencia y Poder: Teatro en Chile. Madrid, editorial Iberoamericana.
- _____. 2005. Historia Multicultural del Teatro y las Teatralidades en América Latina. Buenos Aires, Galerna.
- WOOLF, E. 1992. Los invasores. Teatro chileno contemporáneo antología. Madrid, Centro de documentación teatral, Fondo de Cultura Económica.