

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



## **TESIS DOCTORAL**

Cartografía (mínima) de una tradición discontinua. Lo político como experiencia en tres periodos del teatro chileno: continuidades, discontinuidades y las territorializaciones de un Brecht tardío

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Cristian Andrés Flores Rebolledo

DIRECTORES

Arno Gimber  
Adán Salinas Araya

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
Instituto del Teatro de Madrid (ITEM)

Programa de Doctorado “Estudios Teatrales”



**TESIS DOCTORAL**

Cartografía (mínima) de una tradición discontinua.  
Lo político como experiencia en tres periodos del teatro chileno: continuidades, discontinuidades  
y las territorializaciones de un Brecht tardío.

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Cristian Andrés Flores Rebolledo

DIRECTORES

Arno Gimber/ Adán Salinas Araya

Madrid, 2024

## Agradecimientos

El camino que dio forma a la escritura de este trabajo estuvo atravesado por muchos acontecimientos que al inicio de este proceso jamás imaginé. Desde la aventurada decisión de familiar de venirnos a Berlín, el Estallido Social en Chile, que no nos permitió llegar del todo porque nuestros pensamientos y emociones estaban con nuestras amistades y familias allá, tan lejos. Luego la pandemia, que, en la ausencia de nuestra red de apoyo, nos puso una prueba como familia. Por otro lugar, la necesidad de volver a sumergirse en proyectos creativos por los que había trabajado años y que se caían producto de las medidas sanitarias. A pesar de todo, hemos podido salir adelante de la mejor manera posible.

Por esto a quienes primero agradezco es a mi familia, Katha Eitner mi compañera y Matilde Flores nuestra hija. Por el amor, por la paciencia y por la ayuda.

En estas circunstancias tuve la suerte de contar con dos excelentes personas, Arno y Adán, mis directores, gracias por la libertad, las orientaciones, los consejos y las correcciones que permiten que estas ideas puedan ser comprendidas por otras y otros. Y por darme la posibilidad de intentar bajar a la escritura de esta tesis una dimensión importante de mis obsesiones, no solo académicas, sino creativas.

También agradecer a las y los artistas que compartieron conmigo parte de sus experticias vitales y artísticas, si es que esto finalmente no es lo mismo. A José Soza, Carlos Medina, Teresa Pol, Guillermo Calderón, Rodrigo Pérez, Marco Layera, Jesús Urqueta, Alexandra von Hummel, Aliosha de la Sotta, Nona Fernández, Marcelo Leonart, Patricia Artés y Ernesto Orellana.

Al FONDART y su programa Becas Chile Crea, que me permitió cubrir en parte la posibilidad de vivir este proceso.

A las amistades que me acompañaron y dieron ánimo.

A todas y todos los artistas que ya no están y que forman la constelación que orienta mi andar.

# INDICE

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	<b>1</b>
<b>RESUMEN</b> .....	<b>4</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>5</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>6</b>
<b>CAPITULO 1</b> .....	<b>19</b>
CARTOGRAFÍA CRÍTICA .....	19
<i>¿Cartografiar o Mapear?</i> .....	21
<i>Cartografía Teatral:</i> .....	24
<i>La experiencia como práctica.</i> .....	27
LO POLÍTICO.....	32
ELABORACIÓN DE UNA IDEA .....	39
<b>CAPITULO 2</b> .....	<b>41</b>
SOBRE TEATRO POLÍTICO .....	41
<i>El Teatro político de Erwin Piscator: materialismo histórico</i> .....	48
EL <i>TEATRO</i> POLÍTICO DE BERTOLT BRECHT.....	56
<i>El teatro como una rama de la producción:</i> .....	62
<i>La Épica: La toma de posición en la historia: La distancia y la extrañeza</i> .....	65
<i>La Dialéctica</i> .....	72
A MODO DE CIERRE DE CAPÍTULO.....	75
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>78</b>
CARTOGRAFÍA MÍNIMA DE UN <i>TEATRO</i> POLÍTICO EN CHILE: UNA TRADICIÓN DISCONTINUA. ....	78
UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA Y TERRITORIAL.....	81
<i>La vida cultural burguesa.</i> .....	87
TEATRO OBRERO .....	88
<i>El antagonismo</i> .....	93
<i>Nuevo objetivo para el teatro</i> .....	97
<i>Discurso sobre realidad y su relación a lo estético.</i> .....	101
<i>De la clase estéticamente reproducida a la clase estéticamente productora: el/la Sujeto/a de esta práctica</i> .....	103
SOBRE UN PROCESO DE CORTE Y DESARROLLO, IMPULSADO DESDE LO INSTITUCIONAL .....	104
<i>Sobre los teatros universitarios, especialmente el de la Universidad de Chile</i> .....	106
<b>CAPITULO 4</b> .....	<b>123</b>
LA ÉPOCA DE LOS 60 .....	123
LO INSTITUCIONAL Y LA PROMOCIÓN DE LO POPULAR .....	127
INTERACCIONES ENTRE EL <i>TEATRO</i> UNIVERSITARIO Y <i>TEATRO</i> OBRERO: <i>TEATRO</i> CUT, <i>TEATRO</i> DEL PUEBLO, <i>TEATRO</i> DE LA QUINTA, <i>TEATRO</i> NUEVO POPULAR, <i>TEATRO</i> DE ISIDORA AGUIRRE. ....	131
<i>El Teatro CUT</i> .....	136
TEATRO DEL PUEBLO .....	145
UNA EXPERIENCIA EN EL TUC .....	152
TEATRO NUEVO POPULAR .....	157
ISIDORA AGUIRRE, SU DRAMATURGIA Y EL TEPA - <i>TEATRO</i> EXPERIMENTAL, POPULAR, AFICIONADO.....	171
<i>El TEPA: Teatro experimental popular aficionado</i> .....	172
<i>Brecht en la dramaturgia de Isidora Aguirre</i> .....	182
<b>CAPÍTULO V</b> .....	<b>196</b>
<i>TEATRO</i> POLÍTICO DE LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA.....	196

<i>Dictadura y Transición</i> .....	196
LA GENERACIÓN DE LOS 2000.....	209
LA EXPERIENCIA DEL <i>TEATRO POLÍTICO</i> EN TORNO A LA MEMORIA .....	225
<i>Rodrigo Pérez con el Teatro La Provincia</i> .....	229
<i>Guillermo Calderón y Teatro La Reina de Conchalí</i> .....	249
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>278</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>295</b>

## Resumen

En respuesta a la necesidad de comprender la particularidad de la práctica del teatro político en Chile con respecto a su politicidad, esta investigación se propuso elaborar una cartografía mínima que analizara los focos de desarrollo de las experiencias del teatro político chileno centrados en tres períodos específicos: *Teatro obrero*, *Teatro de los 60* y *Teatro contemporáneo*. Desde la perspectiva de la cartografía crítica se propone un ensamblaje teórico-metodológico que reúne técnicas heterogéneas de recopilación y producción de información, tales como revisión teórica, revisión de archivos y desarrollo de entrevistas. Todos estos materiales permitieron identificar las condiciones sociales, históricas y culturales que hacen posible la emergencia y el desarrollo de determinados discursos, prácticas y formas de subjetividad, así como su vinculación con las formas de poder y dominación, que permiten que éstas tengan un sentido y una significación determinados.

Es relevante mencionar que, durante la investigación, se aborda el concepto *experiencia* desde la perspectiva de Foucault (1984), quien la entiende como una correlación dentro de una cultura, entre campos del saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad. Los resultados revelan cómo la experiencia del teatro político es una tradición discontinua que aparece en distintos contextos y de manera intermitente. La investigación busca contribuir a la historiografía del teatro chileno al ofrecer una perspectiva que pretende unir este hilo histórico discontinuo, con el fin de evidenciar una acumulación de saberes, búsquedas artísticas y luchas políticas que puedan inspirar la práctica teatral actual en Chile.

**Palabras clave:** teatro político chileno, experiencia teatral, cartografía teatral, tradición discontinua, Teatro obrero en Chile, Teatro de los 60 en Chile, Teatro contemporáneo chileno

## Abstract

In response to the necessity of understanding the uniqueness of political theater practice in Chile concerning its political nature, this research aimed to develop a minimal cartography that analyzed the focal points of development within Chilean political theater experiences centered on three specific periods: Worker's Theater, 1960s Theater, and Contemporary Theater. Through the lens of critical cartography, a theoretical-methodological assemblage was proposed, combining heterogeneous techniques for gathering and producing information, including theoretical review, archival examination, and interview development. These materials facilitated the identification of social, historical, and cultural conditions enabling the emergence and progression of certain discourses, practices, and forms of subjectivity, along with their connections to forms of power and domination, giving them specific meanings and significance.

It is relevant to mention that, throughout the research, the concept of experience is approached from Foucault's perspective (1984), who understands it as a correlation within a culture between fields of knowledge, types of normativity, and forms of subjectivity. The results reveal how the experience of political theater constitutes a discontinuous tradition that appears in diverse contexts and intermittently. The research aims to contribute to the historiography of Chilean theater by offering a perspective seeking to connect this discontinuous historical thread, thus highlighting an accumulation of knowledge, artistic pursuits, and political struggles that may inspire current theatrical practice in Chile.

**Keywords:** Chilean political theater, theatrical experience, theatrical cartography, discontinuous tradition, Worker's Theater in Chile, 1960s Theater in Chile, Chilean Contemporary Theater.

## Introducción

Es por eso que trabajo como un perro, y lo he hecho así toda mi vida. No estoy interesado en el nivel académico de lo que hago, porque siempre he estado dedicado a mi propia transformación. Es por eso también que cuando me dicen: ‘Bueno, pensaba eso hace pocos años y ahora dice algo distinto’, mi respuesta es: (Risa) ‘Bueno, ¿cree que he trabajado tanto todos estos años para decir lo mismo y no haber cambiado?’ Esta transformación de uno mismo por el propio conocimiento es, en mi opinión, algo cercano a la experiencia estética. ¿Para qué pintaría un pintor sino para ser transformado por su propio trabajo? (Foucault, 2003: 97)

El origen de esta investigación se remonta a cinco años atrás. En ese momento mi intención era la elaboración de una *cartografía* sobre el *teatro político* chileno contemporáneo y sus relaciones con Bertolt Brecht. Esta búsqueda provenía de mi tesis de Máster sobre el *teatro político* de Isidora Aguirre y sus cruces con este mismo autor. Sin embargo, durante el proceso de investigación me vi en la necesidad de redefinir la idea de *lo político* que otorga la particularidad a esta práctica. Para esto busqué alejarme de las definiciones institucionalizadas que reducen *lo político* al ámbito del Estado, al sistema de partidos, a la distribución del poder institucional y sus discursos legitimatorios. Esto dificultaba mi comprensión del concepto, por lo tanto, me fue necesario despejar esta idea. Entonces fui encontrándome con otras formas de entender *lo político*, especialmente como foco de *experiencia*. Así, surgió la necesidad de encontrar estas experiencias, y la *cartografía*, que en un principio la entendía solo como una herramienta para visualizar contenidos, se transformó en una manera de pensar e investigar sobre estas.

Para iniciar esta investigación, decidí rastrear las experiencias de *teatro político* en la historia de Chile, con el propósito de acceder a una memoria colectiva sobre esta forma de producción cultural específica. Estas experiencias, que aparecen en distintos momentos históricos y de manera intermitente, pusieron en tensión mi propia percepción sobre el *teatro político*, generándome la necesidad de exponer este recorrido que da cuenta de que en Chile existe una *tradición discontinua de teatro político*. Al rastrear las pistas e intentar unir este hilo histórico discontinuo, emerge una acumulación de saberes y luchas políticas que ejercen influencia sobre otras tradiciones teatrales y la manera de concebir el teatro en la actualidad en Chile. De esta forma, el objeto de estudio dejó de ser solo el *teatro político* chileno contemporáneo, y se trató más bien de la revisión del desarrollo de la *experiencia del teatro político en Chile*.

En vista de lo expuesto, el presente trabajo consiste en la elaboración de una *cartografía (mínima)*<sup>1</sup> sobre la experiencia de la práctica del teatro político en Chile, que se constituya en una *tentativa teórica para aproximarme a los requisitos de su especificidad*, (Lehmann, 2013: 33) con respecto a su politicidad. Para esto, construyo un registro de exploración y un análisis sobre el concepto de *lo político* que me permitan trazar los contornos de las *experiencias* que componen esta *tradición discontinua* en Chile, a saber, el *Teatro obrero* (finales del siglo XIX hasta la década de 1920), el *Teatro de los 60'* (1960-1973) y el *Teatro contemporáneo* (2000-2019). Se proponen como objeto de análisis estos tres periodos porque las *condiciones de posibilidad* en las que se dieron forma, les permitieron un gran desarrollo e impacto territorial. Estos periodos constituyen una *tradición discontinua*, por lo tanto, no se soportan en una lógica lineal de desarrollo, sino fragmentada y destellante. Esto no supone la ausencia de otras *experiencias* de *teatro político* durante los periodos no incorporados, pero sí un repliegue o disminución de éstas debido a otras condiciones políticas y culturales que complejizaron su desarrollo e impacto.

Al plantearme la elaboración de una *cartografía* para entender cuál es la especificidad de estas experiencias en relación con *lo político*, el problema que se desprende es el de la *territorialidad*. Ésta supone entenderlas como un tipo de producción social en un marco relacional entre espacio, poder y conocimiento. Es importante señalar que el problema de la territorialidad no busca un reduccionismo identitario, sino hallar la raíz local o un fondo cultural específico en estas. (Santos en Dubatti 2001: 121-122) Por otro lado, la *cartografía* me permitirá entender cómo este fondo cultural específico de las experiencias del *teatro político chileno* es un proceso que dará cuenta de las relaciones que lo constituyen, lo que facilitará una observación de sus contaminaciones, cruces y diálogos que le otorgan su especificidad.

Ahora bien, esta producción social a partir de la que se puede entender la territorialidad del *teatro político* en Chile se puede comprender a partir del concepto de *experiencia*. Desde los planteamientos de Michel Foucault la *experiencia* constituye una *correlación dentro de una cultura, entre campos del saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad*. (Foucault, 1984: 8) En este sentido, la *experiencia* está vinculada a lo político y a lo crítico, es decir, al estudio de

---

<sup>1</sup> Se introduce el concepto de 'mínima' para contextualizar esta cartografía como un análisis inicial destinado a servir de base para la creación de otras cartografías que exploren las experiencias del teatro político chileno

las condiciones de posibilidad de una *experiencia*. (Hermo, 2015: 70) Estas se refieren a las condiciones sociales, históricas y culturales que hacen posible la emergencia y el desarrollo de determinados discursos, prácticas y formas de subjetividad, así como su vinculación con las formas de poder y dominación, que permiten que éstas tengan un sentido y una significación determinados. (Hermo, 2015: 45-47) Estas condiciones no son universales ni continuas, *sino que lo hacen únicamente en un momento histórico determinado, siendo ellas mismas factibles de transformarse con el tiempo*. (Hermo, 2015: 73) De este modo, investigar la historicidad misma de las formas de la *experiencia* permite considerarlas como una realidad dinámica. En tanto que una *experiencia* presupone a la anterior sin por ello ser un desarrollo necesario, elementos constitutivos de una se encabalgan en la otra, reaparecen en una nueva configuración o se retoma aquello que parecía olvidado. (Hermo, 2015: 55-56) Desde esta perspectiva, la *experiencia* puede ser comprendida como una *memoria colectiva* que va acumulándose gracias al aprendizaje de las distintas luchas y en la que un grupo puede reconocerse como tal y extraer valiosos ejemplos. (Hermo, 2015: 103) Por lo tanto, se hace pertinente la idea de la *tradición discontinua*.

Esta idea ha sido extraída de la revista *Conjunto* del año 68, número dedicado al teatro chileno, donde Orlando Rodríguez utiliza la expresión para referirse a la práctica del *Teatro obrero* desarrollado a inicios del siglo XX, fundamentalmente en el norte de Chile al interior de las salitreras, en Santiago y en los asentamientos mineros del sur del país. Tras estas experiencias había prácticas políticas programáticas de anarquistas, socialistas y comunistas, que de alguna manera el concepto de *Teatro obrero* intenta sintetizar. Para Rodríguez, estas prácticas vuelven a tomar relevancia durante los años 60 con otras particularidades y en relación con nuevos actores e instituciones que colaboraron y que fueron parte de este nuevo momento de desarrollo. Esta idea se conecta con un planteamiento que aparece en *Tesis sobre la filosofía de la historia* de Walter Benjamin, y que propone que la historia y la tradición no son líneas continuas de desarrollo, sino fundamentalmente rupturas y discontinuidades. También sugiere que es posible desafiar la noción tradicional de la historia como una narrativa progresiva y unificada. La historia de los oprimidos puede entenderse como una "tradición de la discontinuidad", compuesta de momentos fragmentados que a menudo son pasados por alto por la historia oficial.

Desde esta perspectiva podemos comprender que la *experiencia* da cuenta de lo que somos a través de un contenido histórico determinado, y de la cual podemos salir transformados. La *experiencia* se vincula a la producción de subjetividad, es decir, a hacer la *experiencia* de lo que somos, de darnos forma, porque la *experiencia* es algo que se tiene, pero también algo que se hace, que se experimenta. Esta producción no debe ser entendida o reducida a lo individual o lo particular, sino ampliada a lo colectivo, como *experiencias* de resistencia al poder. (Hermo, 2015:16) Este aspecto se orienta al reconocimiento de aquello que se rechaza, a la *experiencia* como un modo de *lo político*, o planteado de otra manera, comprender *lo político* a partir de las *experiencias* específicas. La subjetividad es una realidad histórica y una forma de autoexperimentación, en cuanto es posible una ruptura con las formas habituales de percepción, pensamiento y acción, donde se abren nuevas posibilidades de comprensión y acción, se discuten y se transgreden las normas y los límites que rigen la vida social, y se ponen en cuestión la relación entre poder, saber y subjetividad. Es decir, la subjetividad como dimensión ética.

Entonces, a partir de lo planteado, la *territorialidad* estará definida como un espacio subjetivado, es decir, constituido a partir de una *experiencia*, en la que interactúan formas de poder, saber y subjetividad.

Por otra parte, busco problematizar el concepto de *lo político* para entender sus alcances aplicado a la práctica teatral. La problematización apunta a comprender los tipos de identificación que existen con relación a este concepto y que se materializan en el desarrollo de experiencias específicas, es decir, en un conjunto diverso de procesos de subjetivación, con el fin de abrir espacios de comprensión sobre el *teatro político*.

La pregunta central de esta investigación es ¿qué formas de politicidad se desarrollan en la *experiencia* del *teatro político chileno*? Lo que implica comprender ¿cuáles son las condiciones de posibilidad para el surgimiento de estas *experiencias* en torno a un *teatro político chileno*? ¿cuál es la memoria colectiva que habita en estas *experiencias* y de la que es posible una comprensión del teatro en Chile hoy? ¿qué formas de subjetivación colectiva se producen en estas *experiencias* como espacios de resistencia y como formas de *lo político*? Y por consecuencia, ¿qué se comprende por *teatro político* desde la producción de la *experiencia* del *teatro chileno*?

La motivación primera de este trabajo se relaciona con mi propio interés disciplinar y búsqueda artística, desde las cuales he intentado problematizar y disputar ciertos imaginarios tratados como verdades en la práctica teatral. Desde esta perspectiva, este proceso de investigación me entrega la posibilidad de observar y analizar otras experiencias del *teatro político chileno*, de las que me siento parte y que me permitirán revisar mi propia producción teatral.

Soy un experimentador y no un teórico. Llamo teórico a quien construye un sistema general, sea de deducción, sea de análisis, y lo aplica de manera uniforme a campos diferentes. No es mi caso. Soy un experimentador en el sentido de que escribo para cambiarme y no pensar lo mismo que antes. (Foucault en Hermo, 2015: 118)

Por otro lado, las experiencias que aquí se expondrán han sido parte de los silencios de la narrativa de la historia del *teatro chileno*, y del reconocimiento de estas como constitutivas de un conocimiento específico y como prácticas fundacionales de una tradición teatral chilena. Felizmente, en los últimos años se han estado haciendo visibles a partir del estudio de los restos existentes, aportando a enriquecer y complejizar esta narrativa, y las posibilidades que, en tanto conocimiento específico, pueden aportar a la formación creativa y política de las generaciones actuales y futuras. Diversos creadores y diversas creadoras reconocen en estas *experiencias* una referencia importante y un sentido de pertenencia que permite aportar al desarrollo de sus prácticas. Sin embargo, creo que es importante continuar escarbando para encontrar nuevos detalles y desarrollar numerosas *cartografías* que permitan una comprensión que complejice estas *experiencias*, para aumentar la conciencia y el conocimiento producido desde nuestros teatros. Esto constituye un imperativo cartográfico. (Dubatti, 2009)

El objetivo general de esta investigación es elaborar una *cartografía* mínima que analice los focos de desarrollo de las experiencias del *teatro político* chileno centrados en tres períodos específicos, a saber, el *Teatro obrero* de principios del s.XX, el *Teatro de los 60* hasta 1973 y el *Teatro contemporáneo* entre los 2000-2019.

Para lograr este objetivo me propongo, en primer lugar, identificar las condiciones de posibilidad de las *experiencias* de *teatro político* en Chile, es decir, contextos sociales, culturales y políticos, que inciden en las formas que toman dichas *experiencias*, sus vinculaciones y relaciones específicas con otros aspectos de la vida social. En segundo lugar, indagar en formas específicas

de la manifestación de *lo político* en las *experiencias* y períodos elegidos, los posicionamientos en torno al teatro y sus contextos, modos de producción, aspectos metodológicos, relación con los espectadores, planteamientos estéticos, contenidos abordados, y lo que las propias *experiencias* orienten. Y finalmente, desarrollar un análisis de continuidades y discontinuidades, contaminaciones y *territorializaciones* del *teatro político chileno* entre las épocas señaladas.

Para la elaboración de esta investigación se recurrió un marco teórico que permitiese abordar los diferentes aspectos del problema.

En primer lugar, para aproximarse al tema de la *cartografía*, inicialmente se recurrió a definiciones proporcionadas por referentes como la organización Iconoclasistas, un colectivo argentino destacado en Latinoamérica por sus prácticas cartográficas críticas y su vinculación con las dinámicas sociales y políticas, evidenciadas a través de sus proyectos de mapeos colectivos. Esta aproximación se complementó con otra bibliografía disponible que facilitó la conexión del concepto *cartografía* con las prácticas artísticas. En este contexto, se establecieron vínculos con la *cartografía teatral* propuesta por Jorge Dubatti en diversos textos, donde aborda la relación entre el teatro y la territorialidad. Dubatti busca explorar en el conocimiento, especialmente del teatro latinoamericano, a través del prisma de la territorialidad, concebida no solo como un espacio físico, sino como un tipo de producción social en un marco relacional donde se entrelazan los conceptos de espacio, conocimiento y poder.

En torno a esta producción social y su marco relacional, se abordaron los planteamientos de Michel Foucault sobre el concepto de *experiencia*, señalados en los dos primeros volúmenes de la *Historia de la Sexualidad* y otros textos complementarios. La *experiencia* es desarrollada como una correlación dentro de una cultura, entre campos del saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad, es decir, vincula condiciones de posibilidad de la *experiencia* dentro de un determinado orden social, y busca hacer de la *experiencia* de lo que somos una *experiencia* de conocimiento, es decir, las formas de producción de subjetividad como posibilidades de auto-experimentación.

Finalmente, en esta primera parte teórica abordé la problemática de *lo político* revisando los planteamientos de Chantal Mouffe (2001-2007), Jacques Rancière (2006-2010) y Antonio Negri (2000-2021), exponiendo sus definiciones y marcos conceptuales a partir de los que problematizan el concepto, buscando si es posible, territorializar estas perspectivas a través de su aplicación al objeto de estudio.

En segundo lugar, desarrollo el concepto de *teatro político* a partir de las definiciones de César de Vicente Hernando (2013) planteadas en su genealogía, y de las propuestas de Iván Alvarado Castro y Gorka Álvarez Barragán (2015-2020) sobre una perspectiva antropológica de la práctica del *teatro político*, es decir, desde el enfoque de la praxis teatral como *proceso político*.

Desde ese lugar, busco relacionar los fundamentos de las prácticas de Erwin Piscator sobre el origen de su *teatro político* y dos experiencias específicas llamadas Teatro del Proletariado y la Revista Roja. Lo mismo hago con los fundamentos de la propuesta del Teatro Épico de Brecht. También incorporo una literatura complementaria para el estudio de este último, como Francisco Posada (1969) y Walter Benjamin (1966-2009), que me permitió comprender algunas ideas poco abordadas, tales como el discurso específico que Brecht desarrolla en torno al realismo y la figura del artista como productor.

En la tercera parte del trabajo, se presentan los tres momentos en los que se ha analizado la *tradición discontinua*, junto con *experiencias* teatrales específicas, identificando contextos históricos, culturales y las formas que desarrollaron en tanto prácticas políticas y estéticas. Para el estudio del *Teatro obrero* me basé en las investigaciones de Sergio Grez (2001), Sara Rojo (2008), Pedro Bravo Elizondo (1991-2013), Iván Vera Pinto (2018), Valeria Yáñez (2018), Sergio Pereira Poza (2005) y la historia del teatro de Luis Pradenas (2006). Expongo algunos aspectos del teatro de Luis Emilio Recabarren como un condensador de esta práctica.

Para el análisis del *Teatro de los 60* realicé una recopilación documental de materiales de archivo sobre el Teatro del Pueblo, Teatro Nuevo Popular (TNP), Isidora Aguirre y sus experiencias con el Teatro Experimental Popular Aficionado (TEPA), y los teatros universitarios. A partir de las fuentes documentales provenientes de tres archivos: *Archivo Patrimonial de la Universidad de*

*Santiago de Chile, Archivo Digital Arde y Archivo Digital de la Biblioteca Nacional de Chile.* Además, tomé como referencia una investigación sobre el Teatro del Pueblo desarrollada por Javiera Brignardello (2018), las investigaciones de Pía Gutiérrez Díaz y Andrea Jeftanovic sobre Isidora Aguirre (2015), y los estudios de Cristian Aravena (2018) y Daniela Wallffiguer (2021) sobre el teatro de este período histórico. También, tuve acceso a documentos privados de Carlos Medina y Teresa Pol, artistas que participaron del Teatro Nuevo Popular y del grupo experimental del Teatro de la Universidad de Concepción, que accedieron a colaborar con entrevistas. Entre estos materiales se encuentra una revista llamada *Talleres de Cultura Número Uno* de diciembre del año 1972, que contiene una dramaturgia que se supone desaparecida, *La Maldición de la Palabra* de Manuel Garrido, y la estructura de otra obra llamada *Tela de Cebolla* de Gloria Cordero (primera versión). También pude obtener un programa de mano donde se menciona una *experiencia* desarrollada en el teatro de la Universidad de Concepción con la dirección de Atahualpa del Cioppo, en la que participaron varios integrantes que luego conformarían el Teatro Nuevo Popular. Finalmente, realicé una serie de entrevistas a integrantes de estas experiencias (José Soza, Alejandro Castillo, Carlos Medina y Teresa Pol).

Para el periodo del *Teatro contemporáneo* entre el 2000 y el 2019, realicé una revisión de las investigaciones de Nelly Richard en torno a la crítica de la memoria, las artes y el rol de éstas en la recuperación de los elementos problemáticos en el contexto de la transición democrática. Sobre la práctica teatral se revisaron estudios de Marcela Saiz (2013), se trabajó en base a la investigación de Fernanda Carvajal y Camila van Diest (2009) sobre las compañías de teatro chilenas, trabajo dirigido por María Soledad Lagos, y que nos da una aproximación histórica muy consistente en torno a las formas de organización del teatro *chileno* y sus características, y cómo construyen experiencias específicas de relación con lo artístico y lo político. También se revisaron materiales complementarios de María de la Luz Hurtado (1995-2010), Mauricio Barría (2008), María Soledad Lagos (1994-2008), entre otras. Por otro lado, desarrollé procesos de producción de información a través de una serie de entrevistas realizadas a onces directores y directoras teatrales, la mayoría también autores de sus creaciones, con el objetivo de elaborar una voz coral sobre sus propias perspectivas en torno a *lo político*, así como las formas específicas que le dan en sus procesos creativos. Finalmente, para este periodo, se tomaron como casos de estudio, las experiencias de Guillermo Calderón con sus obras *Escuela* (2013) y *Mateluna* (2016); y de Rodrigo Pérez con sus

obras *Provincia Señalada* (2003), *Cuerpo* (2005) y *Madre* (2006). Para complementar este análisis se revisaron otras entrevistas disponibles en plataforma digitales, escrituras de artículos elaborados por los mismos artistas, y materiales registrados en charlas privadas a los que se tuvo acceso, y otros artículos de quienes participaron de estas experiencias, por ejemplo, un artículo sobre la *Trilogía La Patria* de María Soledad Lagos (2006), que participó como dramaturgista en ese proceso dirigido por Pérez. Se debe destacar el importante aporte de la revista *Apuntes de Teatro* de la Universidad Católica, que tiene mucho material en línea disponible.

Respecto de la metodología propuesta, primero se debe mencionar que la *cartografía* como estrategia de producción de saber para el análisis en las artes escénicas es todo un desafío porque no se estructura como un método rígido, sino como una práctica de comprensión y acción en el mundo. En este sentido, se adoptó una perspectiva de *cartografía crítica*, la que es *per se* un posicionamiento político, toda vez que busca ampliar las formas de percepción de la narrativa de la práctica teatral chilena y los límites que se han construido en torno a ella. No como negación de un relato sino como la complejización de una *cartografía* más amplia que aporte a la construcción del canon del *teatro chileno* y del mundo.

De esta manera, esta *cartografía* está desarrollada desde un ensamblaje teórico-metodológico, que me permitió la construcción de una perspectiva teórica para comprender cómo se desplegaron estas experiencias artístico-políticas. En este ensamble utilicé técnicas heterogéneas de recopilación y producción de información, con características diferentes para cada periodo de análisis, atendiendo a las disponibilidades de los sujetos y la accesibilidad de la información en el tiempo. También se ha incorporado a este ensamblaje un estándar de digitalización que promueve el acceso público a la información primaria producida (las autorizadas por sus productores). Las técnicas de recopilación fueron la revisión de material documental de archivo, la revisión de literatura en torno a los periodos escogidos, la producción de información a partir de entrevistas en profundidad, acceso a documentación privada, participación en charlas y/o revisión de los registros audiovisuales de estas. Incluso generé relaciones de confianza con las personas que participaron de estas experiencias de *teatro político*, y a partir de las cuales pude acceder a los espacios de intimidad de sus recuerdos. Se seleccionaron, la mayor parte del tiempo, los recursos que

permitieran visualizar especialmente las voces, posiciones y testimonios de los sujetos de las experiencias.

La construcción de este ensamble teórico-metodológico se acerca a una perspectiva cualitativa de investigación, en la medida que la inmersión teórica y metodológica se retroalimentan constantemente. Permite profundizar en temas emergentes que van surgiendo en el proceso, porque se plantea como un diseño de investigación flexible y abierto. También esta estrategia se encuentra en la realización de una estructura de observación del otro, es decir, la observación de un objeto codificado que por lo mismo debe ser traducido y luego interpretado, con bases y criterios de análisis que se abren a la apertura del enfoque de ese otro, de modo de comprender el lugar desde el cual este habla o se da forma. (Canales, 2006:19) Esto quiere decir que no se busca la cuantificación, sino que se pretende profundizar y comprender relaciones complejas en el objeto de investigación. Es decir, se opera desde una perspectiva comprensiva del mundo, su análisis se centra en las experiencias específicas y en el descubrimiento del significado, los motivos y las intenciones de su acción desde su propia perspectiva.

En el caso del *Teatro de los 60* y del *Teatro contemporáneo* se realizaron entrevistas a los sujetos participantes de estas experiencias que estuvieron disponibles. Las entrevistas fueron diferentes según el período. Con los entrevistados que fueron parte del *Teatro de los 60*, se prefirió una conversación libre, intentando abordar sus motivaciones ideológicas y disciplinares para la participación en el *teatro político*. También se buscó indagar en sus principales referencias creativas en el periodo de la experiencia, sus modos de producción, las obras teatrales que realizaron y aspectos significativos de esos trabajos en tanto procesos y resultados; así como su perspectiva después de los años. Se prefirió abordar la conversación de esta manera, como una forma de activación de los recuerdos, y por la dificultad que se presenta en el recuerdo de algunos detalles debido a la distancia temporal de sus prácticas, y entendiendo que estas experiencias terminaron abruptamente con el Golpe de Estado de 1973. Esto implicó también entrar obligadamente en recuerdos que están cruzados por el trauma. Algunas de las personas entrevistadas fueron víctimas de tortura y exilio, precisamente por la participación en estas experiencias teatrales.

En el caso del *Teatro contemporáneo* (2000-2019) se utilizaron los siguientes criterios. Se escogió a directoras y directores teatrales, y en muchos casos autores de sus propias producciones. Todos desarrollan su actividad fundamentalmente en la Región Metropolitana, esto porque desde los años 2000 en adelante se centralizó la formación teatral, salvo algunas excepciones, lo cual impactó en la centralización de las producciones, debido a que también en la Región Metropolitana se encuentra la mayor densidad de espacios para la exhibición de los espectáculos, lo que tiene una correlación directa con la densidad de la población en la región y la posibilidad de ser espectadores. Por otro lado, son creadores relevantes en escena nacional, cuyos trabajos suelen ser presentados en los espacios más reconocidos y son identificados generalmente como propuestas teatrales críticas o políticas. Han desarrollado procesos creativos en el período 2000-2019, aunque no exclusivamente. Sin embargo, se estudia su trabajo dentro del periodo señalado, ya que es posible identificar el inicio de nuevos procesos. Se intentó un criterio de paridad de género, sin embargo, no se cumplió a cabalidad debido a la no disponibilidad de algunas creadoras. Se llevaron a cabo once entrevistas en profundidad, cuya pauta de preguntas se encuentra disponibles en el archivo digital de Arde ([www.proyecctoarde.org](http://www.proyecctoarde.org)), al igual que el contenido completo de las entrevistas. Estas conversaciones se centraron en las propias definiciones de lo que constituye el *teatro político*, explorando cómo estas definiciones se reflejan en el trabajo de los entrevistados. Se indagó sobre cómo abordan los procesos creativos y sus roles dentro de ellos, proporcionando así una visión integral de sus obras. Además, se exploró la noción de formar parte de una *tradicón de teatro político* y en qué medida esta tradición es identificable en sus producciones teatrales. Finalmente, se ahondó en la capacidad del teatro y las prácticas artísticas para integrarse en los procesos o debates contemporáneos de su época.

Además de las entrevistas, en el estudio del período de *Teatro contemporáneo*, se amplió el análisis con dos casos específicos: Guillermo Calderón y Rodrigo Pérez. Ambos se distinguen por su conexión creativa con una *experiencia* particular relacionada con la problemática de la memoria, específicamente el proceso que marca el Golpe de Estado de 1973, la dictadura, así como el proceso de transición democrática desde 1989, que se extiende a lo largo de los años 90.

Finalmente, es importante destacar que la contribución que busca ofrecer esta tesis al ámbito disciplinario es proporcionar una visión integral de un tipo de *experiencia* colectiva en torno a la

práctica del *Teatro político chileno*. Esto se logra al visualizar diversas formas en que dichas experiencias se han manifestado en los periodos estudiados. La tesis se presenta como una investigación abierta, disponible para otros investigadores, con el propósito de que puedan explorar nuevas aplicaciones en el contexto de diferentes luchas y comprensiones de la creatividad compartida.

No se busca aquí realizar el análisis de un conjunto de obras, puestas en escena o de un conjunto de procedimientos o ideas, sino explorar cómo estas experiencias se relacionan con lo político a través de diversas formas de constituirse. La lógica cartográfica facilita la visualización de las diferentes maneras en que se ha configurado el *Teatro político chileno*, considerando las distintas aproximaciones a lo largo de los momentos históricos estudiados. Además, permite destacar lo distintivo de la práctica del *Teatro político*, contrarrestando generalizaciones que tienden a homogeneizarla, y revelando sus sentidos problemáticos y conocimientos acumulados, así como su relación con lo histórico y las formas de subjetivación en relación con ciertos ordenamientos o distribuciones de poder.

Más que ofrecer un estudio erudito o la exposición de un sistema filosófico estamos ante dispositivos que funcionan como operadores ontológicos tanto para el lector como para su autor. (Hermo, 2015: 118)

Las limitaciones de este trabajo, que podrían considerarse también como su potencia, se relacionan con la diversidad de materiales permitidos en la elaboración cartográfica. Esa diversidad escapa a modelos de análisis enfocados en aspectos específicos del teatro, ya que el acceso a la *experiencia* siempre sujeta a indeterminación, se lleva a cabo mediante tanteos, confeccionándose con retazos, restos, materiales elaborados, dramaturgias, concepciones de puestas en escena, descripciones de procedimientos, aspectos metodológicos, información de prensa, documentos privados, entre otros. Estos elementos dan cuenta de la complejidad inherente a las prácticas escénicas. Se trata de un repertorio de prácticas no homogéneas, al cual accedemos mediante registros disímiles, o mediante la reconstrucción de ciertos trazados o recorridos.

Habrá que destruir la idea de que la filosofía es el único pensamiento normativo. Es preciso que las voces de una cantidad incalculable de sujetos hablantes resuenen, y hay que hacer hablar a una experiencia innumerable. El sujeto hablante no debe ser siempre el mismo. No deben resonar únicamente las palabras normativas de la filosofía. Hay que hacer hablar a toda clase de experiencias, prestar oídos a los afásicos, los excluidos, los moribundos. Puesto que nosotros

estamos afuera, en tanto que ellos hacen efectivamente frente al aspecto sombrío y solitario de las luchas. Creo que la tarea de un practicante de la filosofía que viva en Occidente es prestar oídos a todas esas voces. (Foucault, 2012:110)

# Capítulo 1

## Cartografía crítica

Desde tiempos pretéritos, la confección de cartografías ha sido uno de los principales instrumentos que el poder dominante utilizó para la apropiación utilitaria de los territorios, y esto incluye no solo una forma de ordenamiento territorial sino también la demarcación de fronteras para señalar los nuevos acopamientos y planificar las estrategias de invasión, saqueo y apropiación de lo común. De esta manera, los mapas que habitualmente circulan son el resultado de la mirada que el poder dominante recrea sobre el territorio, produciendo representaciones hegemónicas funcionales al desarrollo del modelo capitalista, decodificando el territorio de manera racional para enumerar y caracterizar los recursos naturales, sus características poblacionales y el tipo de producción más efectiva para convertir la fuerza de trabajo y recursos en capital. (Iconoclasistas, 2007)

El concepto de *cartografía* se entiende generalmente como una representación gráfica de un territorio, en la que se elabora un mapa que muestra las características y las relaciones espaciales de un área geográfica determinada. Sin embargo, el concepto de *cartografía* ha sido ampliado en diversos campos del conocimiento, como la sociología, la antropología, la filosofía y el arte, para referirse a la representación de otros tipos de espacios, tales como espacios sociales, culturales o mentales. La *cartografía social*, por ejemplo, se enfoca en la representación gráfica de los procesos sociales y culturales, incluyendo las relaciones entre grupos sociales, los movimientos sociales y las tensiones políticas. En la filosofía, el concepto de *cartografía* ha sido utilizado por pensadores como Gilles Deleuze y Félix Guattari, para referirse a la producción de mapas conceptuales que representan la multiplicidad y la complejidad del mundo, y sobre todo para oponer un modelo diferente de visualización (el mapa contra el calco), una *geofilosofía*. En este sentido, la *cartografía* se convierte en una herramienta para la exploración de nuevos territorios conceptuales y para la creación de nuevas formas de pensar y de entender el mundo, y se ha ido constituyendo en una *cartografía crítica*.

La *cartografía crítica*, es una práctica que se ha desarrollado en las últimas décadas, especialmente dentro de los campos de la geografía crítica, las ciencias sociales, y el arte comprometido con la política y los problemas sociales. Se posiciona desde un enfoque que excede la convencional acepción del mapa como representación de un territorio geográfico, y nos señala las más variadas formas de visualizar, desde el análisis crítico, las conexiones no solo de lugares sino también entre

prácticas, conceptos e ideas. (Macaya-Ruiz, 2017: 387) Tiene como objetivo superar la idea tradicional de los mapas como meros objetos neutrales y objetivos, y busca examinar las dimensiones políticas, sociales y culturales subyacentes en su producción, ya que cuando se habla de territorio, se habla de relaciones de poder, por lo tanto, no son simplemente representaciones objetivas de la realidad, sino que están impregnados de perspectivas, intereses y poderes.

Lo que se busca es cuestionar y desafiar las narrativas dominantes, y las estructuras de poder que se reflejan en las mismas. Se pretende dar voz a las comunidades marginadas, visibilizar las desigualdades espaciales y explorar nuevas formas de representación cartográfica que reflejen las experiencias y perspectivas de diversos grupos sociales, a partir de la creación de mapas alternativos o contramapas, para resaltar las luchas y resistencias locales. Además, pueden involucrar la participación activa de las comunidades, fomentando la colaboración y el conocimiento local en la producción de mapas.

Como señalé, esta práctica no se limita solo a la representación espacial, sino que también se preocupa por los significados y relaciones sociales que se construyen a través de los mapas. Se trata de una herramienta poderosa para analizar y cuestionar la producción de conocimiento y las dinámicas de poder que influyen en la construcción de los espacios que habitamos.

Vivimos con una noción de territorio heredada de la modernidad incompleta y de su legado de conceptos puros, muchas veces prácticamente intangibles atravesando los siglos. Es el uso del territorio, y no el territorio en sí mismo, lo que lo hace objeto de análisis social. Se trata de una forma impura, un híbrido, una noción que, por ello, requiere constante revisión histórica. Lo que tiene de permanente es ser nuestro cuadro de vida. Su entendimiento es, pues, fundamental para alejar el riesgo de alienación, el riesgo de pérdida del sentido de la existencia individual o colectiva, el riesgo de renuncia al futuro. (Santos, 1994: 15)

Hay dos características importantes para tener en cuenta en la acción de cartografiar. Por un lado, su carácter dinámico, historicista, provisorio, susceptible de ser revisado, complementado y actualizado. Y, por otro lado, se relaciona con lo conflictivo, lo múltiple, lo diverso, lo multicentrista, y con criterio de igualdad frente a todo aislamiento localista. De esto deriva su carácter crítico, en tanto desarticula viejas genealogías hegemónicas, para dar lugar a otras distintas y acalladas por la colonialidad del poder. (Zulma Palermo en Dubatti 2021:142). Pero su sentido

crítico, no busca el reduccionismo identitario, sino indagar en sus contaminaciones, olvidos, y entrecruzamientos fronterizos.

De allí que la propuesta de un “regionalismo crítico” tienda a revertir ese estado de las cosas en estos días en los que pertenencias e identidades se definen ya no por la radicación en una nación, o lengua o raza, sino por la actualización de genealogías diversas de las que se construyeron, no para “recuperar” un pasado originario y puro, sino en sus contaminaciones, olvidos, y entrecruzamientos “fronterizos”. Del mismo modo que, precisamente por su cartografía, procede no desde la homogeneidad que reclama la construcción de una nación jurídica, sino desde la heterogeneidad de las construcciones socioculturales. (...) El regionalismo crítico, como práctica comparatística decolonial, piensa cartografías otras, historias otras de producciones culturales y literarias (teatrales) al desarticular las organizaciones jerárquicas y/o por áreas fijas de una geopolítica anticolonialista, atendiendo más bien a la pluriversalidad de sus formaciones interiores. Parecería entonces que la línea de salida está ya siendo señalada por la emergencia y aceptación de que las sociedades del presente son complejas y *pluriculturales*. (Zulma Palermo en Dubatti, 2021: 142-143)

### ¿Cartografiar o Mapear?

*Cartografiar y mapear* se escriben como verbos para dar cuenta que son acciones permanentes y dinámicas, que se pueden retomar y rehacer constantemente, ya que una *cartografía* no es algo que se termina.

Para la elaboración una *cartografía* es necesario mapear, es decir crear mapas, o un espesor de mapas diferentes que permitan hacer visibles variados aspectos de la *experiencia* y las relaciones entre estos.

*Mapear* funciona como una estrategia de producción de enunciados críticos para la producción de conocimiento, y en tanto inteligencia colectiva, es capaz de vincular signos que de otra manera no aparecen relacionados. Supone coordinar una inteligencia colectiva y voluntades dispuestas para enfrentar el territorio como una novedad. Es una práctica que no se cierra sobre sí misma, sino que se posiciona como un punto de partida disponible a ser retomado por otros, un dispositivo apropiado que construye conocimiento y que potencia la organización y elaboración de alternativas emancipadoras. (Iconoclastas, 2007)

La elaboración de mapas parece responder a uno de los deseos más antiguos del ser humano: comprender el mundo que nos rodea y nuestra posición en él. Los mapas representan tanto territorios como trayectos. Nos muestran conexiones entre lugares remotos. Nos permiten también imaginar: basta con evocar las representaciones cartográficas que, en el pasado, se propusieron explicar el cielo y el infierno, los mapas de lugares mitológicos, de islas o arcadias inexistentes. Los mapas han dado forma visible a redes, constelaciones, derivas y trayectorias; tanto si hablamos de lugares como de ideas. (Macaya-Ruiz, 2017:388)

Los mapas no son el territorio, son representaciones de diferentes dimensiones de las *experiencias* que lo constituyen. Estos mapas se relacionan, y se erigen como una plataforma común para pensar y conversar. Invitan a reflexionar sobre los silencios que las representaciones hegemónicas generan. No tienen un carácter totalizador porque se parte de la base que la realidad es una problemática contradictoria y en permanente cambio, donde las fronteras reales y simbólicas adquieren carácter relacional y de flujo en constante alteración por parte de cuerpos y subjetividades. Su elaboración permite la visualización de un proceso de experiencia colectiva para la reflexión, la apropiación simbólica de las imágenes, y la socialización de saberes y prácticas, (Iconoclasistas, 2007) organizándolos en una nueva construcción diversa, creando un producto que muestra y recuerda ese acervo plural. (Iconoclasistas, 2007 (2))

El mapa es una *estrategia narrativa más que una decisión táctica*. El mapa no es sólo información. Instalar el mapeo como práctica, como herramienta crítica, supone una tarea colectiva de reconstrucción del entramado de cada situación, de relevar (más que totalizar) la complejidad de los territorios. Mapear también arma lazo: cuando escuchamos a otro poner en juego sobre el mapa sus recorridos, apuestas, intenciones, nos conectamos con una experiencia de habitar el territorio como espacio común y a la vez siempre singular. (Iconoclasistas, Once Tesis para cartógrafos ocasionales)

Entonces cuando hablamos de mapear un territorio, no se busca la representación del espacio geográfico o físico dónde estamos asentados, sino de algo común, algo que se comparte, que es creado y modelado desde lo colectivo, desde la forma del habitar, una *experiencia* de un cuerpo social y de sus subjetividades, dónde se cruzan historias, temporalidades, luchas, dificultades, problemáticas, se visualizan resistencias, relaciones de poder, etc. (Iconoclasistas, 2007 (2): s/n)

Alfred Korzybsky (aristócrata polaco y fundador de la semántica general) acuñó la frase que figura como título de este texto (el mapa no es el territorio) luego de su experiencia como oficial en la I Guerra Mundial, cuando dirigió un desastroso ataque en donde los soldados que comandaba terminaron cayendo en un foso que no figuraba en el mapa. Gregory Bateson (antropólogo y lingüista norteamericano) complementó esta frase con la consigna “y el nombre no es la cosa nombrada”. Lo que ambos buscaban exponer es la imposibilidad de objetivar las dimensiones

significativas y afectivas de los espacios y las representaciones lingüísticas. (Iconoclasistas, 2007)

*Mapear* nos permite tomar distancia, elevarnos sobre nuestro territorio, para desde ahí acercarnos, reflexionar y sentir, constituyendo diferentes temporalidades y espacialidades, porque significa tomar posición. Si conectamos con la explicación que Didi-Huberman, y su análisis del distanciamiento de Brecht, señala al *Verfremdung* (Distanciamiento) como el *Montaje de la Complejidad*, podríamos entender de esta misma manera el ejercicio de mapear. Didi-Huberman explica que para acercarse hay que tomar distancia. Distanciarse, por lo tanto, sería la toma de posición por excelencia, que no supone alejar para quedar demasiado lejos, sino para aguzar la mirada, lo lejano no puede suponer algo inalcanzable, sino que la distancia nos debe dar acceso a las diferencias. (Didi-Huberman, 2013: 60)

Distanciar, es mostrar, afirma primero Brecht. Es solo hacer que aparezca la imagen informando al espectador de que lo que ve no es más que un aspecto lacunario y no la cosa entera, la cosa misma que la imagen representa. (Didi-Huberman, 2013: 61)

Por lo tanto, *mapear* (parafraseando a Didi-Huberman a propósito de distanciamiento en Brecht) es también volver a observar y recordar; es más que mostrar el mapa de un territorio, sino que será adjuntar, visual, espacial y temporalmente, diferencias, especificidades y contradicciones. Descifrar las conexiones entre las problemáticas, a fin de cuestionarlas y elaborar alternativas de resistencia, organización y cambio. En este ejercicio de distanciar o mapear, es la simplicidad, y la unidad de las cosas (mapa) la que se vuelve lejana, mientras que la complejidad y la naturaleza disociada de las subjetividades comprometidas en este relato colectivo, es el primer plano, y así se configura su valor crítico.

En este sentido, el mapeo es una práctica, un modo de elaboración y creación que subvierte el lugar de enunciación desafiando los relatos dominantes, transforma los silencios y la invisibilidad de los saberes en relatos colectivos críticos visibles, en una herramienta y un medio para compartir insumos para la creación de prácticas emancipadoras. (Iconoclasistas, 2007(2))

Los mapas funcionan como herramientas que generan instancias de trabajo colectivo y permiten la elaboración articulada de narraciones que disputan e impugnan aquellas instaladas desde diversas instancias hegemónicas (no solo políticas, sociales e institucionales, sino también las

correspondientes a la opinión pública y a los medios de comunicación masiva, y aquellas asociadas al nivel de las creencias, mandatos y formas del sentido común). Así se potencian los procesos de reflexión colectiva mediante la organización de relatos dispersos en un soporte común que permite la visualización de un horizonte de posibilidades, impensadas hasta el momento. (Iconoclastas, 2007(2))

Finalmente, los mapas nos permiten rastrear las condiciones de posibilidad de otros saberes y prácticas alternativas en el plano de la experiencia.

### Cartografía Teatral:

El uso de la *cartografía* como estrategia metodológica y de visualización para el análisis de la praxis teatral ya se encuentra señalada en los planteamientos del Teatro Comparado desarrollados por Jorge Dubatti, que otorga relevancia al pensamiento teatral y al conocimiento científico, desde una perspectiva territorial y producidos en-desde-para-por la praxis teatral, es decir, por la *experiencia*. Su objetivo radica en la capacidad de ir al detalle y crear mapas específicos, por ejemplo: Los cruces, influencias y recepciones de otras tradiciones teatrales en la producción de *teatro político* de un autor o compañía en un específico contexto histórico. Estas cartografías nos ofrecen una visión de conjunto para calibrar visiones particulares o para identificar los aportes de los teatros diversos al canon del Teatro del Mundo.

Dubatti (2009) plantea que el Teatro Comparado, disciplina que nace en Argentina a partir de la investigación de los acontecimientos teatrales en su especificidad teatral, trabaja bajo la consigna de “devolver el teatro al teatro”, y que en su desarrollo ha sufrido transformaciones en sus definiciones y alcances<sup>2</sup>. Esta disciplina es considerada relevante, principalmente para los estudios

---

<sup>2</sup> Sobre las etapas de desarrollo que Dubatti identifica, y que nos permiten trazar una línea de tiempo hasta llegar a una *Cartografía Teatral*, señala que, en una primera etapa, el estudio del Teatro Comparado se ocupó de fenómenos teatrales en contextos *internacionales* o *supra nacionales*. Por un lado, problematizaba las relaciones e intercambios entre dos o más teatros nacionales. Y por otro, buscaba entender aquellos problemas que excedían y no se resolvían el concepto de *lo nacional* (Dubatti, 2009: 43). En la segunda etapa superadora y vigente, el Teatro Comparado dio un giro clave gracias al desarrollo teórico, metodológico e institucional de la disciplina, en el cual advirtió que el punto de partida no debía basarse necesariamente en lo *nacional* como unidad y complejizó su estudio más allá de esa definición acotada a lo *internacional* o *supranacional*. Así integró conceptos como *intranacionalidad*, es decir, áreas y fronteras internas, en relación con los aspectos diferenciales dentro de los teatros nacionales cuya homogeneidad estaba en crisis. Por lo tanto, ya no se debía hablar, por ejemplo, del Teatro Argentino o el Teatro Chileno, porque al interior de estos conviven diferentes identidades, conceptos y prácticas, por lo que se debe hablar de “teatros argentinos” o “teatros chilenos”. (Dubatti, 2009:44)

del teatro latinoamericano, a partir del concepto de *territorialidad*, y donde la *cartografía teatral* vendría a ser el coronamiento del estudio comparatista. (Dubatti, 2009:42-43) Su definición más actualizada, sería en palabras de Dubatti:

Disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (geográfico-histórico-cultural-subjetiva): planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, sala o espacio teatral, la zona del acontecimiento teatral, etcétera, por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfico-histórico-culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos (mapas que representan las divisiones políticas y administrativas), y específicamente se diferencian de los mapas de los estados-nación. La territorialidad del teatro compone mapas de Geografía Teatral que no se superponen necesariamente a los mapas de la Geografía política, y dialogan con ellos por su diferencia. También los fenómenos supraterritoriales permiten componer mapas específicos (por ejemplo, el mapa del estado de irradiación de una poética abstracta, o de fenómenos semejantes sin conexión genética). La culminación del Teatro Comparado es, en consecuencia, la elaboración de una Cartografía Teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro. (Dubatti, 2021:120)

El problema específico para el desarrollo de una *cartografía teatral* es la *territorialidad*, lo que supone entenderla en el análisis de las relaciones entre espacio, poder y conocimiento (Anssi Paasi en Dubatti, 2021: 118-119) pero por, sobre todo, como un *tipo de producción social* en este marco relacional, que evidenciará también como lo excede y tensiona.

La elaboración de cartografías teatrales, ejercicio sobre la *territorialidad* específica del teatro, debe ser comprendida en primer término desde la problematización del territorio, es decir, no se debe dar por sentado como fenómeno predeterminado o ignorarlo sin problematizarlo, y cualquier fenómeno que se identifique debe concluir de ese ejercicio. (Dubatti, 2009:49) En este sentido, la *territorialidad* no está determinada solo por un espacio físico, límites o fronteras políticas, ni es

---

Se habla de fenómenos intranacionales cuando los fenómenos de diferencia e intercambio se dan dentro de las fronteras nacionales (...). Son fenómenos intranacionales la diversidad de culturas y de lenguas dentro de un mismo teatro nacional, el trazado de áreas, regiones y fronteras internas, las migraciones y tránsitos internos, los contactos entre las provincias o estados de una misma nación, la representación de la imagen de un tipo de provincia en el teatro de otra provincia, entre otros. (Dubatti, 2009:45)

A pesar de esto, el estudio del Teatro Comparado debió ampliar su definición e introducir los conceptos de *territorialidad* y *supraterritorialidad*, más abarcante y adaptable a contextos diversos (Dubatti 202:116) El primero, considera al teatro dentro de contextos geográficos-histórico-culturales en relación y diferencia de otros contextos. Y el segundo abarca los fenómenos que no pueden ser pensados territorialmente porque lo superan o exceden (Dubatti, 2009: 46).

entendido necesariamente como una delimitación espacial o como algo fijo. Sino como un fenómeno complejo por su diversidad interna y en permanente cambio, definido por un tipo de relación objetivada dentro de una determinada configuración social no exenta de conflictos. Este carácter dinámico y diverso no impide definir una identidad en el territorio, siempre que se piense en esos términos.

Por lo tanto, la problemática de la definición de la *territorialidad* está centrada en la identificación del tipo de *experiencia* específica que permite que un territorio se constituya como tal. Un tipo de *experiencia* de subjetivación colectiva, entendida como *las formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo generadas, portadas y transmitirlas por los sujetos históricos, por extensión a la capacidad de producir sentido de dichos sujetos.* (Dubatti, 2021:129)

El territorio tiende a ubicarse sobre el espacio, pero no es el espacio, sino más bien “producción” sobre este. Esta producción es el resultado de las relaciones y, como todas las relaciones, ellas están inscritas dentro de un campo de poder (Álvaro Bello en Dubatti 2021: 120)

En el teatro se utilizan cartografías para analizar y visualizar las relaciones y conexiones entre diferentes formas de teatro, géneros, estilos, épocas o culturas. La *cartografía* se utiliza para crear un mapa visual de las similitudes y diferencias entre las diferentes tradiciones teatrales y para identificar los elementos compartidos y las características únicas de cada una. También se utiliza para investigar cómo los elementos teatrales se han transmitido y han sido transformados a través de los diferentes tiempos. En este sentido, la *cartografía* permite una mejor comprensión de la influencia que una tradición teatral ha tenido sobre otra, y cómo esto ha llevado a la creación de nuevas formas de teatro.

La *cartografía teatral* que propone Dubatti (2009-2021) nos ofrece diferentes maneras de pensar las experiencias que determinan la territorialidad: puede ser desde un punto de vista topográfico, que relaciona a un contexto geográfico teatral y cultural con un corte histórico determinado; desde una perspectiva diacrónica, que implica fenómenos de sucesión, estabilidad y cambio en el tiempo; o sincrónico, que implica fenómenos de simultaneidad y coexistencia con otros y su relación compartida. También comprende aspectos supraterritoriales, que quiere decir, fenómenos que superan las encrucijadas geográfico-histórico-culturales, es decir, fenómenos o conceptos que no

pueden ser pensados en términos territoriales porque los exceden. Y finalmente, la interterritorialidad, que se comprende como la multiplicidad de territorios dentro del mismo espacio. Puede incluir fenómenos de territorialización, por ejemplo, las recepciones de otras experiencias teatrales desarrolladas en otras geografías.

### La experiencia como práctica.

Si desde la perspectiva de la *cartografía crítica*, en la que se encuentra la *cartografía teatral*, el territorio es más que el espacio físico y debe ser entendido como un tipo de producción social o como una *experiencia* de subjetivación, inserta en las relaciones en el campo del poder ¿cómo se comprende el concepto de *experiencia* desde esta perspectiva?

Michael Foucault nos entregó algunas coordenadas sobre el concepto de *experiencia*, que van desde un uso vago de la palabra, como cuando se dice que alguien tiene *experiencia* en un tema o sabiduría en torno a algo. Hasta otras donde reflexiona detenidamente sobre la *experiencia*, y donde precisa el sentido con el que lo emplea, diferenciando o equiparando su uso respecto de determinada tradición de pensamiento, o tomando una posición en relación con su vínculo con la historia, la subjetividad, la escritura o su posibilidad de ser compartida (Hermo, 2015:8)

Desde el primer libro de Foucault *Maladie mentale et personnalité* (1954) hasta la introducción al segundo volumen de *Histoire de la sexualité* (1984), es posible observar diferentes enfoques de análisis<sup>3</sup> e identificar que Foucault estaba interesado en el estudio de cómo una *experiencia* histórica se constituye atendiendo a las regularidades discursivas (periodo arqueológico). Luego, al estudio de los aparatos o tecnologías de poder que la determinarían (período genealógico). (Hermo, 2015:9) Finalmente, respecto a la subjetividad, es decir, a la relación de las personas con el mundo que les rodea, y no entendida como una esencia natural o preexistente, ni determinada por diversos mecanismos de represión, (Foucault, 1984: 8) sino como posibilidad, como proceso

---

<sup>3</sup> *La aproximación a la experiencia en clave fenomenológica y marxista en la década del cincuenta; continúa con el proyecto de una historia de las formas de experiencia a partir de Historia de la locura en la época clásica y con el abordaje crítico que Foucault adopta en el periodo arqueológico; sigue con su interés por las “experiencias límite” en sus artículos de la década del sesenta sobre literatura; y tras explorar el vínculo entre política y experiencia en el período genealógico, atiende a la aproximación más sistemática a la experiencia que lleva a cabo en los trabajos del período ético.* (Hermo, 2015:2)

de la *experiencia* de sí mismo (Foucault, 1984: 9) o las *transformaciones subjetivas en las que o bien desaparece el sujeto o se da forma. De esta manera la experiencia aparece vinculada a una doble pregunta por aquello que somos y podemos hacer con nosotros mismos.* (Herms 2015:9) En la introducción a *El uso de los placeres* (1984), segundo tomo de la *Historia de la sexualidad*, Foucault nos entrega una aproximación a la *experiencia* como *una correlación, dentro de una cultura, entre campos del saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad.* (Foucault, 1984:8)

Hablar así de la sexualidad implicaba liberarse de un esquema de pensamiento que entonces era muy común: hacer de la sexualidad una invariable y suponer que, si toma en sus manifestaciones formas históricamente singulares, lo hace gracias a mecanismos diversos de represión, a los que se encuentra expuesta fuere cual fuere la sociedad; lo cual corresponde a sacar del campo histórico el deseo y al sujeto del deseo y a pedir que la forma general de lo prohibido dé cuenta de lo que pueda hacer de histórico en la sexualidad. Pero el rechazo de esta hipótesis no era suficiente por sí mismo. Hablar de la “sexualidad” como una experiencia históricamente singular suponía también que pudiéramos disponer de instrumentos susceptibles de analizar, según su carácter propio y según sus correlaciones, los tres ejes que la constituyen: La formación de los saberes que a ella se refieren, los sistemas de poder que regulan su práctica y las formas según las cuales los individuos pueden y deben reconocerse como sujetos de esa sexualidad. (Foucault, 1984:8)

Foucault utiliza el concepto de *experiencia* en relación con el poder y la verdad. Argumenta que el poder no es algo que se tenga o no se tenga, sino que es una relación que se establece entre diferentes agentes, y que está presente en todas las relaciones sociales. No se ejerce solamente a través de la coerción o la violencia, sino que también se manifiesta en la forma en que se construyen las verdades y los discursos que circulan en una sociedad, lo que lleva a la creación de normas, reglas, etiquetas, y categorías que definen lo que se considera aceptable o no, en términos de pensamiento y acción. Estas categorías y normas no son homogéneas, ni universales, ni inmutables, sino que se construyen y se definen en un contexto social, histórico y cultural específico.

Esta lógica trae consigo formas de exclusión que posibilitan aproximaciones críticas a los procesos en que se construyen las verdades y los discursos en una sociedad. Y también, cómo éstos influyen en la manera en cómo las personas experimentan y comprenden el mundo que les rodea. Estas aproximaciones críticas implican la necesidad de cuestionar estas verdades y discursos, y de resistir al poder que se ejerce a través de ellos, a partir del reconocimiento de *la experiencia* de sí

mismos y de nuevos discursos y prácticas sociales. En este sentido, la *experiencia* no es algo que se tenga de forma individual, sino que es una construcción social que se da en un marco de relaciones de poder. Considerando esto, *la experiencia* no se limita a una serie de actos o prácticas, sino que es un conjunto complejo de relaciones experimentales entre cuerpos, emociones y pensamientos.

De esta manera, *la experiencia* se relaciona a lo territorial porque:

viene a recordarnos el carácter concreto, particular y situado de quien conoce, recuperando el lugar de los sentidos y del cuerpo. La experiencia parecería ser así el estandarte de una filosofía que desde el romanticismo no quiere agotarse en un ejercicio retórico de la pregunta, sino que pretende transformar la propia vida o experimentar el mundo de nuevas maneras. (Hermo, 2015: 8)

Ahora bien, desde este punto de vista, el concepto de *experiencia* nos invita a situar nuestra mirada en el proceso en el que se pretende transformar la propia vida o experimentar el mundo de nuevas maneras. (Hermo, 2015:8) De esta forma, *la experiencia* se constituye a través de una serie de relaciones en el campo de lo social, que Foucault (2008) conceptualiza en torno a las ideas como las “*tecnología del yo*”, el “*cuidado de sí*”, *juegos de la verdad*, *relaciones de poder*, *estados de dominación y prácticas de libertad*.

Las *tecnologías del yo* se refieren a un cierto número de operaciones sobre el cuerpo, el alma, los pensamientos, la conducta o cualquier forma de ser, y que da como resultado una transformación de sí mismos con el objeto de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad. (Foucault 2008:48)

Dentro de estas operaciones, Foucault (1999-2008) plantea el *cuidado de sí* en relación con cómo el sujeto existe y se constituye desde el aprender y cultivarse (Gabilondo en Foucault, 1999: 20) dentro *los juegos de la verdad*, es decir, dentro de un conjunto de reglas de producción de la verdad, que se dan a partir de procedimientos que conducen a un determinado resultado. (Foucault, 1999: 411) Lo que se plantea, es que el sujeto en este caso no es sustancia o algo predeterminado, sino que este se hace en la *experiencia* de sí mismo, dándose tal o cual forma, a través de un determinado

número de prácticas en los *juegos de verdad*, y esta forma nunca es idéntica a sí misma, estará en relación con cada contexto y con cada particular situación.

Los *juegos de verdad* no son otra cosa diferente de las *relaciones de poder*, ya que estas últimas son estrategias mediante las cuales los individuos intentan conducir o determinar la conducta de los otros, y se dan en todo el campo social, en diferentes niveles e intensidades y en formas diferentes (tipos de comunicación, relaciones familiares, amorosas, institucionales, económicas, políticas, etc.) y su carácter es móvil, posibles de modificar, no están dadas de una vez por todas. (Foucault, 1999:405)

Es, en este sentido, que el *cuidado de sí*, en las *tecnologías del yo*, contienen una dimensión pedagógica y ética, porque se vinculan a las *relaciones de poder*, a los *estados de dominación* y a las *prácticas de libertad*. Tienen una dimensión pedagógica, porque nos permite una formación, es decir aprender y desaprender (Foucault, 1999:279) considerando el carácter crítico de lo que somos, el análisis de los límites que nos han establecido y un examen de su franqueamiento posible, (Foucault, 1999:17) porque da *acceso al sujeto a cierto modo de ser y a las transformaciones que el sujeto debe hacer de sí mismo para acceder a dicho modo de ser*. (Foucault, 1999: 408) Tiene una dimensión ética, ya que se relaciona desde *las prácticas de libertad* en esos *juegos de verdad*, en las *relaciones de poder*, es decir, es la dimensión de la posibilidad de otras formas o modos de *lo político*.

Estas *prácticas de libertad* en los *juegos de verdad* se plantean como otras maneras diferentes de jugar, practicar otros juegos, otras partidas u otras bazas. (Foucault, 1999:409) Entonces, el *cuidado de sí* señalado, es el conocimiento de sí, pero también el establecimiento de otras reglas, prescripciones, principios de conducta donde el sujeto se pertrecha. Así, la ética se vincula a los *juegos de verdad*, en la medida que esas nuevas verdades están en constante análisis crítico, porque siempre existe la posibilidad de descubrir algo diferente y de cambiar más o menos tal o cual regla o el conjunto del *juego de la verdad*, e instaurar otros. (Foucault, 1999:411) Es la constatación de la libertad<sup>4</sup>, condición ontológica de la ética, y a su vez es la forma reflexiva de la libertad.

---

<sup>4</sup> El marco de esta conceptualización se da en el análisis que Foucault hace del poder a partir de la libertad, las relaciones estratégicas y la gubernamentalidad. Desde esta perspectiva es posible el análisis del sujeto en un estado

Vuelve a interrogar las evidencias y los postulados, sacude los hábitos, las maneras de actuar y de pensar, disipa las familiaridades admitidas, recobra las medidas de las regias y de las instituciones y, a partir de esta reproblematicación, participa en la formación de una voluntad política, desempeñando su papel de ciudadano. (Gabilondo en Foucault, 1999:32)

No puede haber, en sociedades como la nuestra, *relaciones de poder* sino en la medida en que los sujetos son libres, o donde existe cierta forma de libertad en cada parte de la relación. (Foucault 1999: 405) Incluso cuando las relaciones de poder están absolutamente desequilibradas, es posible modificar tal estado con estrategias que inviertan tal situación, es decir, aun cuando *hay estados de dominación donde las relaciones de poder están fijadas de tal modo que son perpetuamente asimétricas, donde una parte de la relación ejerce un poder casi absoluto sobre los otros, y donde el margen de libertad es extremadamente limitado*, (Foucault, 1999:405) existe la posibilidad de resistencia, de una *práctica de libertad*. De no existir esta posibilidad no existiría relación de poder.

En estos casos de dominación- económica, social, institucional o sexual- el problema es, en efecto, saber dónde se formará la resistencia. ¿Va a tener lugar, por ejemplo, en una clase obrera que resistirá la dominación política -en el sindicato o en el partido- y bajo qué forma -la huelga, la huelga general, la revolución, la lucha parlamentaria? En tal situación de dominación, es preciso responder de una forma específica, en función del tipo y de la forma precisa de dominación. (Foucault 1999:406)

---

libre en relación con los otros, lo que constituye la materia misma de la ética. “*me parece que hay que distinguir las relaciones de poder como juegos estratégicos entre libertades -juegos estratégicos que hacen, que unos intenten determinar la conducta de los otros, a lo que estos responden, a su vez, intentando no dejarse determinar en su conducta o procurando determinar la conducta de aquéllos- y los estados de dominación, que son lo que habitualmente se llama el poder. Y entre ambos, entre los juegos de poder y los estados de dominación, se encuentran las tecnologías gubernamentales, con cediendo a este término un sentido muy amplio -que incluye tanto la manera en que se gobierna a la propia mujer y a los hijos, como el modo en que se gobierna una institución-. El análisis de estas técnicas es necesario porque, con frecuencia, a través de este género de técnicas es como se establecen y se mantienen los estados de dominación, En mi análisis del poder hay tres niveles: las relaciones estratégicas, las técnicas de gobierno y los estados de dominación.* (Foucault 1999:414)

“*Digo que la gubernamentalidad implica la relación de uno consigo mismo, lo que significa exactamente que, en esta noción de gubernamentalidad, apunto al conjunto de prácticas mediante las cuales se pueden constituir, definir, organizar e instrumentalizar las estrategias que los individuos, en su libertad, pueden tener los unos respecto a los otros. Son individuos libres quienes intentan controlar, determinar y delimitar la libertad de los otros y, para hacerlo, disponen de ciertos instrumentos para gobernarlos. Sin duda eso se basa, por tanto, en la libertad, en la relación de uno consigo mismo y la relación con el otro. Mientras que, si se intenta analizar el poder no a partir de la Libertad de las estrategias y de la gubernamentalidad, sino a partir de la institución política, sólo es posible considerar al sujeto como sujeto de derecho. Estaríamos ante un sujeto dotado o no de derechos y que, mediante la institución de la sociedad política, los ha recibido o perdido: con ello se remite a una concepción jurídica del sujeto. En cambio, la noción de gubernamentalidad permite, eso creo, hacer valer la libertad del sujeto y la relación con los otros, es decir, lo que constituye la materia misma de la ética.*” (Foucault 1999:414)

## Lo político

Las relaciones conceptuales presentadas para explicar el tipo de *experiencia* de la que hablamos vinculadas a *tecnologías del yo, cuidado de sí, juegos de verdad, relaciones de poder, estados de dominación y prácticas de libertad*, permiten acercarnos a la comprensión del concepto de *lo político*.

Respecto de la conceptualización de *lo político*, es importante señalar que intentar determinar que teatro es político y cuál no, es primero un ejercicio sin sentido.

El arte, en general, y política no se deben entender como dos esferas por separado, sino que es necesario establecer una relación entre ambas, en tanto el arte tiene una dimensión política en la medida que desempeña un papel en la constitución y mantenimiento de un orden simbólico dado o en su impugnación; y la política una dimensión estética en la medida que establece una ordenación simbólica y material de las relaciones sociales, y por lo tanto resulta inútil la separación de un arte político y un arte apolítico.

Por ejemplo, cuando se plantea el enunciado “todo teatro es político” la discusión no es si eso es cierto o no. No reconocer que todo teatro tiene una dimensión política es aplastar la posibilidad del surgimiento de este, toda vez que ese reconocimiento permite comprender que como forma de producción social, se ubica en un marco de relaciones de poder. Sin embargo, esta idea es muy general y no da respuestas suficientes para comprender la especificidad de las *experiencias* que, como procesos de subjetivación, se instalan como espacios de resistencia al poder. Es ahí donde se juegan formas diferentes, pues no basta decir que “todo teatro es político” sino de qué tipo de politicidad y en qué sentido es *lo político*. Por eso, la necesidad recomponer el concepto de *lo político* me permite establecer un marco inicial para comprender el grado en que opera *lo político* en las diferentes experiencias artístico-políticas escogidas.

Las prácticas artísticas pueden desempeñar un papel en la lucha contra la dominación capitalista, pero, para ver cómo se puede hacer una intervención eficaz, es necesario entender la dinámica de la política democrática, que, a mi juicio, solo se puede lograr mediante el reconocimiento de lo político en su dimensión antagonista, así como el carácter contingente de cualquier tipo de orden social. Solo desde esa perspectiva se puede comprender la lucha hegemónica que caracteriza la

política democrática, la lucha hegemónica en la que las prácticas artísticas pueden desempeñar un papel decisivo. (Mouffe, 2001: 60)

Para abordar la cuestión de *lo político*, presentaré algunos planteamientos que desarrollan Chantal Mouffe, Jacques Rancière y Antonio Negri.

Chantal Mouffe (1943) es profesora de teoría política e investigación del *Center for the Study of democracy* en la Universidad de Westminster, Londres, y considerada junto a Ernesto Laclau, una renovadora del pensamiento de la izquierda socialista. Mouffe se ha vinculado al campo cultural y artístico puesto que los considera una dimensión decisiva en la lucha hegemónica y el establecimiento de una democracia más legítima.

Nos propone, en primer lugar, establecer la diferencia entre *la política* y *lo político*. Para ella, *la política* se refiere a un nivel óptico, es decir, a la multitud de prácticas de la política convencional, y *lo político* se refiere al nivel ontológico, es decir, el modo en que se constituye la sociedad.

Concibo ‘lo político’ como la dimensión de antagonismo que considero constitutivo de las sociedades humanas, mientras que entiendo ‘la política’ como conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad social derivado de lo político. (Mouffe, 2007: 16)

Su teoría parte de una crítica a la noción de esencialismo como fundamento político, esto es, una ruptura con la categoría de sujeto como entidad homogénea y universal, y comprende que el poder y el antagonismo tienen un carácter indisoluble. La tesis principal es que la objetividad social se constituye mediante actos de poder, es política, y por lo tanto muestra también los indicios de exclusión que gobiernan su constitución o exterior constitutivo. (Mouffe, 2001: 15) Es decir, la creación de una identidad colectiva, un *nosotros*, implica también el establecimiento de una diferencia que se construye sobre la base de una jerarquía, un *ellos*. Desde este punto de vista la relación *nosotros/ellos* en contexto de las democracias liberales, se basa en el establecimiento de un individualismo metodológico; excluyen la comprensión de la naturaleza de las identidades colectivas (en las que se circunscriben *nosotros/ellos*); asumen el espacio privado como contexto para la resolución de las problemáticas y se basan en la estereotipación del antagonismo. Por lo

que corren el riesgo de transformarse en una relación amigo/enemigo, es decir, de un *nosotros* amenazado por el *ellos*.

Así, cobra relevancia el concepto de hegemonía, en tanto que la hegemonía constitutiva de todo orden social no solo estaría determinada por el tipo de fijación de significado, sentido común u objetividad que construye, sino también por el tipo variado de exclusión que genera. Por lo tanto, es susceptible también de formas contrahegemónicas. De esta manera, se comprende que esta relación de poder es siempre contingente y reversible.

Si aceptamos que las relaciones de poder son la base de la constitución de lo social, entonces, un orden democrático radical debe aceptar el antagonismo como parte de esa constitución. Antagonismo que, por lo demás, puede adoptar múltiples formas y puede surgir en relaciones sociales muy diversas.

Solo cuando reconozcamos esta dimensión de lo ‘político’ y comprendamos que la ‘política’ consiste en domeñar la hostilidad y en intentar distender el antagonismo potencial que existe en las relaciones humanas, podremos plantearnos la cuestión fundamental de la política democrática (...) En el ámbito de la política, esto presupone que el ‘otro’ ya no sea percibido como un enemigo al que hay que destruir, sino como un ‘adversario’; es decir, como alguien cuyas ideas vamos a combatir pero cuyo derecho a defender dichas ideas no vamos a cuestionar. Podríamos afirmar que el objetivo de la política es transformar el ‘antagonismo’ en ‘agonismo’. (Mouffe, 2001:19)

Este *agonismo* consiste en el reconocimiento y la legitimación del *antagonismo*, y su movilización al espacio público es concebido, desde esta perspectiva, como un campo de disputa en que se encuentran diferentes proyectos hegemónicos, y no concebido como un espacio de consenso. En este sentido, el espacio público siempre será pluralista y la confrontación se produce en una multiplicidad de superficies discursivas.

Por su parte, Jacques Rancière, profesor emérito de la Universidad de París VIII, nos propone un análisis de *lo político* donde la base para su desarrollo son las condiciones de igualdad. Éstas se verifican mediante la posibilidad de desacuerdo, o mejor expresado, de un *disenso*, permitiendo la visibilización de un grupo de iguales al interior de una comunidad. (Poblete, 2012: 34). Para él lo político es:

El encuentro de dos procesos heterogéneos. El primero es el gobierno. Este consiste en organizar la reunión de los hombres en comunidad y su consentimiento, y descansa en la distribución jerárquica de lugares y funciones. A este proceso le daré el nombre de policía. El segundo es el de la igualdad. Este consiste en el juego de prácticas guiadas por la presunción de la igualdad de cualquiera con cualquiera y de la preocupación por verificarla. En nombre más apropiado para designar este juego es emancipación. (Rancière, 2006: 17)

Nos plantea que *la policía* daña la igualdad, por lo tanto, *lo político* surge como la escena del conflicto o la escena de *verificación de la igualdad* que debe tomar forma del tratamiento de un daño. *La política*, a diferencia de Mouffe, Rancière la plantea en su sentido anárquico, en la medida que lo único universal es *la igualdad*, por lo que *la política* es una heterología o una lógica del otro en la que se deben considerar algunos aspectos. Por una parte, no es solo la afirmación de una identidad, un orden o distribución, sino la negación de una identidad impuesta desde la lógica policial, y por otra, es la demostración de la constitución de un lugar común como un lugar polémico, de verificación de la igualdad o de manifestación de la diferencia.

Así como Mouffe, Rancière también nos plantea que, en la lógica consensual, liberal y capitalista, hay un ejercicio de deslegitimación de *la política* por lo tanto también de *lo político*.

La esencia de la política reside en los modos de subjetivación disensuales que manifiestan la diferencia de la sociedad consigo misma. La esencia del consenso no es la discusión pacífica y el acuerdo razonable opuesto al conflicto y la violencia. La esencia del consenso es la anulación del disenso como distancia de lo sensible consigo mismo, la anulación de los sujetos excedentarios, la reducción del pueblo a la suma de sus partes. El consenso es la reducción de la política a la policía. (Rancière, 2006: 78)

Antonio Negri, por su parte, equipara el concepto de la *democracia absoluta* con la expresión absoluta de *lo político*, y lo hace siguiendo los planteamientos de Spinoza.

El fin del Estado, repito, no es convertir a los hombres en seres racionales, en bestias o autómatas, sino más bien lograr que su alma (*mens*) y su cuerpo desempeñen sus funciones con seguridad, que se sirvan de su razón libre y que no se combatan con odios, iras o engaños, ni se ataquen con perversas intenciones. El verdadero fin del estado es pues la libertad. (Baruch Spinoza en Negri, 2021:33)

Este planteamiento sobre la democracia, lo establece desde un posicionamiento crítico del Estado democrático-liberal-moderno, como Estado Absoluto, es decir, una institución-poder como figura trascendental, con un valor depositado desde lo externo, por una instancia suplementaria.

(Sztulwark en Negri, 2021:10-11) Para Negri, la historia del poder es siempre la historia de un antagonismo, determinada por la lucha de clases. Y toda concepción, como la anteriormente señalada, es siempre un invento construido con el propósito de fundar y exaltar el poder. (Negri, 2021: 34) En este sentido, toda forma de gobierno es lógicamente monárquica, porque se constituyen como gobiernos del *uno*, del soberano, aunque sean los ciudadanos los que hagan la transferencia de su potencia, es decir, de su inmanencia, de su singularidad, por la vía democrática. En esta relación, la potencia es expropiada, junto con su sentido de verdad o legitimidad, y es depositada en el soberano, de modo que se deslegitima toda capacidad de autoconstitución de lo singular, o justificación de eventuales rebeliones y de posibles resistencias. (Negri, 2021:189)

Donde quiera que se ponga el ojo en ese periodo, se encontraba la necesidad de recurrir a la trascendencia para garantizar la soberanía absoluta y la eficacia de su acción. El poder que sostenía el desarrollo del capital exigía una ideología que volviera actual la divinidad en la historia del presente. El poder que se organizaba en el capital, y que permitía y alentaba su desarrollo, debía (o mejor: frente a la intensidad de las resistencias, no podía más que) ser implantado en el terreno absoluto de la trascendencia. La necesidad teológica recubrió así completamente el desarrollo del capital y las filosofías del presente: aquí se instituyó la metafísica ontoteológica de la modernidad. Con esto quiero decir que cuando la modernidad se abrió al desarrollo capitalista, las nuevas formas productivas (y, en primer lugar, el trabajo vivo) debieron ser sujetadas a un antiguo, eterno sello de poder, al carácter absoluto de un mando que legitimara las nuevas relaciones de producción. (Negri, 2021: 188)

Ante la trascendencia política, Negri, siguiendo el pensamiento de Spinoza, propone el de la política de la *inmanencia productiva*, y la relaciona a los conceptos de la “singularidad”, “la multitud” y “lo común”. Se trata de una filosofía, o un pensamiento que convive con las luchas, las revueltas y las revoluciones que recorren la modernidad, que hace valer la regla de la inmanencia y se encarna en una política de esta. (Negri, 2021:190)

Se debe comprender la *inmanencia productiva* como aquello que es causa de sí mismo, o de un hacerse el propio camino concebido como un proceso, un movimiento del hacer, de la práctica, que posibilita el ejercicio emancipatorio. Este hacerse a causa de sí mismo, es un hacerse determinado por el deseo y constituye la potencia del ser, cuya posibilidad es el infinito.

¿Pero qué significa inmanencia? Significa que no hay afuera de este mundo. Que en este mundo hay solo la posibilidad de vivir (y de moverse y crear) aquí dentro. Que el ser en el que estamos, y del cual no podemos liberarnos (porque estamos hechos de este ser y cada cosa que hacemos no es

más que actuar sobre, o bien a partir de, nuestro ser), es un devenir, no cerrado, no prefigurado o preformado, sino producido. (Negri, 2021:190)

Por lo tanto, para Negri, las relaciones de producción no dominan las fuerzas productivas, como se prescribe desde una política de la trascendencia, sino todo lo contrario. (Negri, 2021: 190) El poder no constituye un ente trascendental, sino se configura como relación conflictual abierta, y quien detenta el poder es, en principio, quién más fuerza tiene en esa temporalidad específica, es decir, el poder existe porque existe un sujeto que ejerce una fuerza sobre y contra otro que resiste. Y en la actualidad, esta relación existe desde una perspectiva biopolítica, en la medida que:

La estructura social y política entra como elemento absolutamente fundamental en la vida de cada persona; porque ya no es posible distinguir, como se hacía en la vieja tradición marxista, el valor de uso y el valor de cambio; porque estamos totalmente dentro de la capitalización y, por lo tanto, de la explotación de la vida. (Negri, 2006:172).

Las preguntas que nos plantea Negri son: ¿de qué se trata hoy la vida en este contexto? ¿cómo es posible que pueda existir de un modo diferente? Para responder a estas interrogantes nos ofrece las categorías de *la multitud*, de *lo común* y de *la singularidad*, que nos permitirían hacer una nueva lectura de la realidad.

*La multitud* será un conjunto de singularidades cooperantes, como una red que define las singularidades en sus relaciones unas con las otras. Sobre la *singularidad*, plantea una definición por oposición la *individualidad*, esta última se define por separación en relación con la totalidad y relación en conjunto, que tiene una potencia centrípeta, y es una categoría colocada a partir de la trascendencia, donde la relación no es con los otros, sino con una realidad trascendente absoluta que considera a la persona como una identidad irreductible (Negri, 2006:172-173). *La singularidad*, en cambio, es solo en relación con otros, puesto que sin el otro no existe el sí mismo. Desde la perspectiva de Spinoza, la constitución de nuestra potencia está determinada por las pasiones y el deseo, y estos están en relación con otras potencias o conjunto de potencias.

*Lo común*, por su parte, no es en principio una identidad nacional o racial. Es una condición para la vida, una condición biopolítica, es el ejercicio de las singularidades en conjunto, para ejercer un espacio común, y asumir con sus propias manos las condiciones biopolíticas de subsistencia, del propio modo de trabajar. Está definido en un reconocimiento y relación con el otro en la realidad, en *la multitud*, como un espacio problemático, a partir de la tensión de muchas singularidades en

un proceso siempre abierto, dinámico, de su propia construcción, donde la voluntad, la decisión, el deseo y la capacidad de transformación de las singularidades. (Negri, 2006:176)

Lo común es, por lo tanto, ese excedente, esa potencia que el ser humano construyó, que puede continuar construyendo, en la actividad de liberación del mando y de la explotación. Lo común es simultáneamente el ámbito y el resultado de la ruptura que obramos respecto del poder que nos domina. De este modo, se afirma una ontología de la actualidad en el momento en que las subjetividades producen y se constituyen en lo común, o mejor aún, en el momento en que la multitud de singularidades encuentra en lo común el signo de la eficacia constructiva del ser. Solo a través de la deconstrucción de la soberanía, de ese sujeto/figura de la trascendencia, la multitud tiene éxito en la obra de construcción de lo común. (Negri, 2021:199)

Esta categorización plantea un desafío para Negri, porque aquí radica una de las críticas centrales de su pensamiento en relación con la tradición marxista, y tiene que ver con el poder. De acuerdo con sus planteamientos, la tradición marxista o la aplicación del socialismo real, daba continuidad a la lógica trascendental del poder. De esta forma constituyó una unificación por arriba constantemente restrictiva, englobadora, mistificadora y destructiva de las singularidades y de la capacidad de determinar la renovación a través de esa continua construcción singular de lo común. (Negri, 2006:176) Pensar la transformación de la sociedad mediante un proceso revolucionario, en este contexto, debe estar organizado de una manera creativa a través de la producción de *lo común*, y en la capacidad de incidir o de influenciar la gobernanza, las redes administrativas y las instituciones que se fundan en este ejercicio. (Negri, 2006:176) Lo que quiere decir es que la sociedad, para constituirse, no tiene necesidad del poder, sino que necesita la articulación de la potencia de las singularidades para la producción de *lo común*, o de todas las formas de Estado. Entonces, toda forma de Estado se legitima en la relación entre la multitud de singularidades cooperantes y abiertas a la constitución de *lo político*, siempre en una trama continua. Las formas de mando deben estar sujetas a la actividad de la multitud, ya que las fuerzas productivas son las que determinan las relaciones de producción, y son las luchas las que dan forma a las instituciones dentro de las cuales están contenidas, produciéndolas o alterándolas. (Negri, 2021:191) Si bien, respecto de la forma de Estado o poder trascendente, se ejerce un contrato social de delegación de la potencia de la multitud, desde la perspectiva inmanente, no es una anulación de la potencia, puesto que ella es constitutiva del ser, y es precisamente la libertad del ejercicio de la potencia, en relación con las otras potencias que componen la multitud y las instituciones que se generan en esa relación, la que posibilita el correcto ejercicio de la democracia real. Esta no niega los procesos

de liberación, sino que es con ellos. Cuando Negri se refiere a la libertad, en esta política de la inmanencia, no está hablando de esencias espirituales, sino de prácticas de resistencia, de rebelión, es decir, de imaginación y creación, no tanto del alma como de los cuerpos y la cooperación, del trabajo, y la revolución. (Negri, 2021: 192-193) En este sentido, la inmanencia es un posicionamiento ético, en tanto que es una práctica de estar y pensarse en el mundo, siempre en relación con los otros que conforman la multitud, en la constitución de lo común.

Haciendo una síntesis y estableciendo un diálogo entre los tres pensadores, Mouffe, Ranciere, y Negri, podemos señalar que *lo político* es un concepto que fundamentalmente establece una problemática, se presenta como la escena de un conflicto, o de la manifestación de un antagonismo que puede surgir en cualquier tipo de relación social, y en relación con la figura del poder, del uno por sobre lo múltiple. Pero, fundamentalmente, se constituye como *lo común*, es decir, es producción, una acción, un ejercicio de un conjunto de singularidades cooperantes para constituirse, desde el deseo, en confrontación con un ordenamiento que reduce el espacio de libertad apropiándose de la potencia constitutiva del conjunto.

### Elaboración de una idea

Desde los planteamientos presentados, lo que deseamos cartografiar es un tipo de *experiencia* situada, es decir, entender la territorialidad más que como un espacio con límites fronterizos, sino por el tipo de producción que se desarrolla sobre este que lo desborda al mismo tiempo tensionándolo. Ahora bien, esta *experiencia*, la hemos planteado como las formas de participar de *lo común*, de organizarse, habitar y concebir los espacios de resistencia, generadas, portadas y transmitidas por los sujetos históricos, por extensión a la capacidad de producir sentido de dichos sujetos. Y al relacionarse a lo territorial, se inscribe dentro de una cultura, campos de saber y relaciones de poder, en este sentido, la *experiencia* se despliega en el campo de lo *político*. En tanto que la *experiencia* se abre como una posibilidad, como proceso a partir del cual los sujetos insertos en el entramado social, se dan forma o desaparecen, es decir, que este darse forma tiene que ver con su construcción social dentro de las relaciones de poder, y la posición que ocupa en esta relación, que determinará sus prácticas, la producción de su *experiencia* y su función.

Esta *experiencia*, en tanto inscrita en el ámbito de lo *político*, constituye una *práctica de libertad*, es decir, y como ya se ha señalado, se hace parte de la escena de un conflicto, como la manifestación de un antagonismo, que puede surgir en cualquier tipo de relación social, en relación con esa figura del poder. Pero, fundamentalmente, se constituye como *lo común*, es decir, desde el ejercicio de un conjunto de singularidades cooperantes para constituirse, desde el deseo, en confrontación con un ordenamiento que reduce el espacio de libertad. Es decir, se constituye como una práctica y espacio de resistencia.

Volviendo sobre los planteamientos de Foucault (1999) y a su pregunta *¿dónde y bajo qué forma se formará la resistencia?* (Foucault 1999:406), el autor nos plantea que esto se da en la creación de nuevas formas de vida y de nuevas relaciones. Y que el arte y la cultura son maneras que se instauran a través de nuevas elecciones éticas y políticas.

De esta manera, podríamos plantearnos la pregunta si el *teatro político* ¿puede pensarse desde esta perspectiva, que, en tanto *experiencia*, se instaura como una zona en la que es posible resistir, apoyarse, luchar y, en suma, pensar? ¿es posible pensarlo como una forma de resistencia, de luchas inmediatas, descentradas respecto de ciertos principios convencionales, que impugnan otras formas y relaciones de poder a partir de la experimentación, y que ponen en cuestión las ideas de *lo político*, *lo público* y *lo común*? (Gabilondo en Foucault 1999:31-32)

Operaciones y prácticas sobre el cuerpo, el pensamiento, y producen efectivas transformaciones y modificaciones. Y entre ellas, con ellas, las luchas de los discursos, como series de acontecimientos que pertenecen al sistema económico, al campo político o a las instituciones. Las relaciones se han de modificar, procurando, en su caso, espacios diferentes. También las disciplinas son un análisis de los espacios. De ahí que la libertad sea asimismo la tarea de procurarse otros. No como una huida, sino como una invención de posibilidades. (Gabilondo en Foucault 1999:33-34)

## Capítulo 2

### Sobre Teatro Político

#### 1. El teatro político

El teatro que en nuestro tiempo hemos visto convertirse en teatro político, no había sido político con anterioridad. Enseñaba a mirar el mundo tal como las clases dominantes querían que se lo mirase. En la medida que estas clases estaban desunidas, el aspecto del mundo aparecía reflejado en el teatro. El teatro de un Ibsen, un Antoine, un Brahm, un Hauptmann, era sentido precisamente como un teatro político. Sin embargo, este cambio de función del teatro no tocó a lo hondo, dado que ninguno de estos hombres cuestionó los fundamentos de la sociedad y todo se limitó a tomar en consideración algunas modificaciones. Solo cuando una nueva clase -el proletariado- reclamó el poder en algunos países en Europa, alcanzándolo solamente en uno de ellos, nacieron teatros que fueron realmente instituciones políticas. La nueva clase que reclama el poder o que ya lo poseía, no se conformó -en su calidad de nueva clase diferente de todas las anteriores- con ejercer su control sobre el teatro, sino que también puso el mundo en manos de sus espectadores, convirtiéndolo en sede de ilimitada acción política. A partir de entonces el mundo debía ser presentado como un mundo en vía de permanente evolución, sin que esta evolución se viese trabada por límites impuestos por los intereses de ninguna clase social. (Brecht 1972:47)

En el encabezado, podemos leer que Brecht planteó una diferenciación de un *teatro político*, y entendió el teatro como un dispositivo de transmisión ideológica, es decir, de transmisión de un conjunto de ideas que orientan determinada acción práctica, o que caracterizan formas de pensar y de vivir de una persona o colectividad (Jardón, 2013:16). Estas ideas, que se instauran en el terreno de lo colectivo, por encima de las estructuras materiales de subsistencia, se encargan de dar sentido y dirección al quehacer humano, y se encuentran manifiestas en un espacio y tiempo específicos (Papadópulos, 2019: 91) Esta transmisión ideológica, es posible a partir del ejercicio de poder que un grupo ejerce sobre otro, en la medida que existe un grupo social, que tiene la hegemonía, y que, en virtud de su éxito y aceptación social, impone, sin necesidad de desplegar sus dispositivos de coerción, un sistema de significados con el fin de definir, según sus propios criterios, los diferentes ámbitos que constituyen la realidad social. Y dada su hegemonía, tiene el poder para imponer una cosmovisión que se ajuste a sus intereses ideológicos.

Este ejercicio del poder se puede considerar hegemónico si cuenta con el apoyo de la mayoría, necesita el consenso de aquellos. Si esto no se logra satisfactoriamente, entonces será imposible objetivar un determinado proyecto o una acción política hegemónica. Este consenso es el que

permite el correcto funcionar de un proyecto político o económico. Y se despliega a partir de la articulación de prácticas sociales e instituciones orientadas a la mantención de esta relación de poder y estado de dominación. Estas prácticas sociales e instituciones se encuentran dentro del entramado social, a través de la educación, los medios de comunicación, la producción artística, instituciones religiosas, la burocracia, etc.

El teatro, desde este enfoque, es un mecanismo de producción que, a través de la representación de los elementos que componen una obra, reproducen generalmente los elementos ideológicos con los que una clase transcribe el mundo. (De Vicente Hernando 2013: 134) para el establecimiento de los intereses de esa clase, como intereses universales, como una verdad colectiva y de manera consensuada. Así la práctica teatral puede ser parte, consciente o inconscientemente, de establecimiento de un sistema organizado en función de una ideología dominante, propia de un bloque histórico o clase social que en ese momento tiene la hegemonía.

Ahora bien, se ha señalado anteriormente que la hegemonía posee un carácter contingente, y es susceptible de acciones contrahegemónicas que buscarán disputar el ejercicio del poder o las ideas que este poder transmite como verdades para su mantenimiento, en este sentido:

Es posible reconocer como el teatro, más allá de sus posibilidades estéticas, tiene y ha tenido un lugar particular dentro de los mecanismos de instauración y transformación ideológica a nivel social puesto que, al sustentarse en cierta concepción del mundo (Gramsci) y constituirse a partir de una cierta concepción del teatro (Dubatti), puede ser que se trate de una manifestación ideológica que transmita y reproduzca la visión del mundo de la clase dominante o bien la critique y transforme. (Papadópulos, 2019: 96)

La existencia de una *experiencia* teatral que critica y transforma la ideología dominante, y su reproducción desde la producción teatral, es conocida desde finales del s. XIX y hasta bien avanzado el s. XX. Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Peter Weiss, Augusto Boal, entre otros, desarrollaron propuestas estéticas o modos de visibilización crítica de su práctica artística que entran en una disputa contra las prácticas artísticas dominantes. Esto significó una ruptura a nivel epistemológico, o un salirse del arte, y entrar en una disputa o lucha emancipadora para terminar con un tipo de dominación en el plano simbólico, haciendo resaltar las contradicciones internas de la estructura social. Lo que se inaugura con esta ruptura, es una lucha a nivel de la producción de imágenes y de representaciones sociales, y la creación de prácticas específicas que, a través de una

problematización crítica y transformadora, permitieron la apropiación de cognitiva de lo real. (de Vicente Hernando, 2013: 134)

No se puede esperar un funcionamiento sano en un organismo decadente. El deterioro de nuestros teatros se debe a que ni el teatro ni el público tienen la idea clara de lo que debe acontecer. En los estadios deportivos, la gente que paga su entrada sabe exactamente lo que va a suceder, y una vez instalada, lo que se desarrolla ante su vista es exactamente el espectáculo esperado: hombres entrenados despliegan sus habilidades especiales, con el sentido más acabado de la responsabilidad, pero dando la impresión de actuar por su gusto y en la forma que más les place. El viejo teatro, en cambio, ha perdido hoy su rostro. (Brecht, 1970:10)

Cesar de Vicente Hernando (2013) en *La Escena Constituyente, teoría y práctica del Teatro político*, nos señaló que este fue el resultado producido por un cambio histórico a mediados del s. XIX, que generó las condiciones necesarias para la aparición de un discurso emancipatorio de masas, basado en la representación de un nuevo antagonismo social, producido por la crisis a nivel político e ideológico del pensamiento burgués y liberal.

El teatro político, como sistema de trabajo teatral, aparece en el siglo XX. Lo cual no quiere decir que no existiera una representación de la política en tanto que toda representación de la sociedad incluye, explícita o implícitamente, una representación de las relaciones de poder (de Vicente Hernando, 2013: 69)

El antagonismo planteado por el *teatro político* se produce, desde la perspectiva de Vicente (2013), en dos momentos históricos en Europa. Un primer momento sería desde finales del s. XIX hasta mediados del s. XX y estaría simbolizado por la lucha de clases. Y un segundo momento desde la segunda mitad del s. XX hasta nuestros días, el cual estaría simbolizado por la resistencia a la biopolítica<sup>5</sup>.

En ese marco, el objeto del teatro, en tanto manifestación artística, fue la crítica política mediante un discurso contra las relaciones de poder que posibilitan estados de dominación del contrato social<sup>6</sup>, mostrando y desmontando las estructuras mediante las cuales se generan, y representando

---

<sup>5</sup> Biopolítica será el cuerpo como objeto socializado en función de su fuerza productiva, de su trabajo, de sus deseos, de su salud. O la incorporación del ciclo vital en la lógica del mercado (Salinas 2014). “El control de la sociedad sobre los individuos no se operó simplemente a través de la conciencia o de la ideología, sino que se ejerció en el cuerpo, y con el cuerpo. Para la sociedad capitalista lo más importante era lo biopolítico, lo somático, lo corporal. El cuerpo es una realidad biopolítica; la medicina es una estrategia biopolítica” (Foucault, 1999: 380).

<sup>6</sup> Lo social son prácticas hegemónicas sedimentadas o que se fundamentan por sí mismas, como resultado de relaciones de poder que le dan forma (Mouffe, 2007: 63).

la manera política en que las contradicciones se resuelven en términos de poder. (de Vicente Hernando, 2013: 42)

El *Teatro político* surgió como un posicionamiento antagónico al teatro “naturalista”, (de Vicente Hernando, 2013: 37-38) considerado el discurso estético de la burguesía, y que impuso su problemática como la problemática del ser humano en general, y al burgués como modelo de ser en el personaje. Si bien el naturalismo, como estilo, busca aportar una visión objetiva de la realidad, incorporando el elemento épico, lo hace mediante una dialéctica idealista y no materialista, ya que presentó la naturaleza humana de manera natural, no mediada, ofreciéndola tal como es, inmutable e ineludible, y observaba los objetos de la naturaleza actuando por sí mismos, buscando transmitir vivencias en lugar de conocimientos (Brecht 1972: 26-27). Y también, con un sujeto “individuo” como un ente preconfigurado, no histórico, reduciendo sus conflictos o problemáticas, a su psiquis.

El proceso de naturalización de su ideología produjo el consiguiente desplazamiento de la representación de la vida. Y, puesto que el nuevo sujeto político central en el proceso de instauración de las democracias burguesas era la clase media (un desplazamiento de la escenificación del conflicto a la escenificación del conceso), consecuentemente el teatro de finales del XX y comienzos del XXI está siendo la representación de esta vida de la clase media de la que ha desaparecido no solo el burgués, sino también los proletarios, las clases sociales, en definitiva, para mostrar los problemas cotidianos como problemas universales y no como problemas de clase. (V. Hernando 2013: 11-12)

El nuevo discurso antagonista del *teatro político*, como señaló de Vicente, tuvo elementos generativos en autores como Víctor Hugo, Schiller, Büchner, Hauptmann, que promovieron un cambio en los personajes. Hicieron aparecer bandidos, soldados, trabajadores, enfrentados al poder, y apuntando a la generación de un sujeto colectivo; y del teatro anarquista, que basado en las experiencias de la Comuna de París, estableció el conflicto dramático como conflicto de poderes como el modo de la mecánica social, lo que, finalmente, constituyó el gran salto al *teatro político*.

Las características que se desprendieron de esta etapa generativa fueron:

- 1) Conflicto dramático como conflicto de poderes en tanto mecánica social.
- 2) La aparición de la masa como personaje colectivo, aunque sin función histórica, si como función dramática.

- 3) La idea del material histórico como material dramático, que convivirá con elementos de estéticos de lenguaje.
- 4) Una nueva función del teatro, en una sociedad nacida de la revolución, que es la libertad estética, fundamental para alcanzar el conocimiento, es decir, una educación estética.

mientras el hombre, en su primer estado físico, acoge el mundo sensible por modo meramente pasivo, limitándose a sentirlo, forma todavía un todo con el mundo; y por lo mismo él es simplemente mundo, no hay en realidad mundo para él. Solo cuando, en el estado estético, coloca al mundo fuera, es decir, lo contempla, sólo entonces separa de él su personalidad, y entonces le aparece un mundo, precisamente porque ha dejado de formar un todo con él. (Schiller (1941) en de Vicente Hernando 2013:39)

Los fundamentos antagónicos o disensuales, sobre los que se levantará el *teatro político*, son algunos principios de construcción teatral que se articulan filosóficamente a partir las ideas de *La Ideología Alemana* de Marx y Engels (1988: 18-43). Estos principios de construcción teatral son:

- 1) Contra el humanismo como construcción ideológica idealista, es decir, la conciencia no determina la vida, sino la vida determina la conciencia.
- 2) Contra el efecto teatral como ilusión sensorial. La condición argumental en el teatro se orientará hacia la indagación de los procesos históricos que determinarán la situación dramática, por oposición a un teatro burgués que centra el conflicto en los procesos internos del ser humano.
- 3) Contra los desarrollos ideológicos y morales de las problemáticas sociales. Al ser las condiciones materiales o la práctica material lo fundamental en la vida de las personas, estas determinan la práctica ideológica, todas las formas o productos de la conciencia que desde el terreno histórico de lo real emergen (filosofía, religión, teoría, revolución, etc.) Por lo tanto, la contradicción se vuelve el principio de acción dramática.
- 4) Contra la cultura o la moral como elementos fijados para siempre. El *teatro político* investiga sobre las conexiones de la dominación y las ideas que la sustentan, lo que lo llevará también a la búsqueda de formas y dispositivos polivalentes. (de Vicente Hernando, 2013: 43-45)

A partir de estas características se buscó:

hacer de la escena una crítica de lo instituido simbólicamente, ideológicamente, e iniciar una dramaturgia<sup>7</sup> con posibilidad de articular los elementos antagónicos capaces de representar la

---

<sup>7</sup> Es importante agregar, que no fue y no es solo una dramaturgia, sino una transformación que permite dar inicio, y si se quiere, continuidad a varios planos del teatro.

dinámica de la lucha de clases, el movimiento de transformación del mundo, el movimiento real que anula y supera el estado de las cosas. (de Vicente Hernando, 2013: 38)

En este sentido, el *teatro político* generó un cambio en los métodos de observación del hombre y sus comportamientos en su época (Brecht 1972: 31) no solo desde un reduccionismo psicológico del individuo, sino que la incorporación de nuevos elementos exteriores (Brecht 1972: 28) que permitieran la representación de una problemática incrustada en un reparto u ordenamiento determinado por el poder, y desde el que se articulan también otros elementos y conceptos, como: la estructura social, relaciones de poder y estados de dominación en esa estructura, la hegemonía, la economía, la cultura, las clases sociales, explotación, historia, etc.

También, desde la perspectiva de César de Vicente, el *teatro político* es un concepto estético, en la medida que funciona como un marco en el que se encuadra una *experiencia* posible que pertenece al ámbito del conocimiento. Constituye una forma de concebir o entender una articulación de elementos, es decir, es una problemática. En este sentido, la conceptualización y constitución del *teatro político* no es solo un trabajo filosófico teórico, sino que abre también una crisis, una ruptura estética en la práctica teatral, en tanto construye un nuevo discurso estético de carácter crítico (teatro total, teatro épico o dialéctico, teatro documento, etc.), una nueva lógica productiva materialista, y un nuevo sujeto de esa producción (de Vicente Hernando, 2013: 93-97) ya que participan de él, un conjunto de fuerzas productivas y unas relaciones específicas entre los productores para elaborar ideas, imágenes y representaciones sociales del mundo (de Vicente Hernando, 2013: 14-15).

El Teatro Político es a) un concepto (elemento del conocimiento) nuevo; b) una nueva lógica del conocimiento (ciencia, no ideología) de raíz estética (según el modelo representacional, es decir, de ideas, imágenes y representaciones sociales) de corte materialista (no trascendente ni teológico) que produce una ruptura estética burguesa y abre una nueva problemática que conlleva una práctica nueva. Posible gracias a Marx y a la entrada en la escena del proletariado, el núcleo de este Teatro Político es “¿Cuál es la estructura de poder que determina las condiciones sociales en las que suceden los hechos?” (de Vicente Hernando, 2013: 16).

La problemática deberá tener en cuenta: 1) la forma relacional de los elementos, institucionales y colectivos. Estructura; 2) la especificidad de esta, que refleja el antagonismo, la lucha, la dominación, la subversión, etc.; 3) la racionalidad (causalidad) que relaciona estructura y hechos; 4) Los social como mundo y no como circunstancia; 5) La radical historicidad, lo que sucede

ocurre en coyunturas históricas precisas que la determinan; 7) La calificación de lo social como no especulativo: materialidad del hecho. (de Vicente Hernando, 2013: 16).

Si nos tomamos de los planteamientos de De Vicente, en el que el *teatro político* funciona como un marco en el que se encuadra una *experiencia* posible en el ámbito del conocimiento, es adecuado preguntarse también ¿dónde ocurre, en primer lugar, la producción de conocimiento, para que luego constituya una forma de concebir, entender y disponer la articulación de elementos de la problemática de los estados de dominación, en las relaciones de poder diseminadas en la estructura social? El mismo De Vicente sugiere que:

Su práctica teatral, que implica una dramaturgia, una interpretación actoral, una puesta en escena y un auditorio nuevo, produce un discurso que busca representar los procesos de subjetivación y liberación en su radical historicidad, es decir, no en un contexto exterior a la lógica productiva sino como parte más de un trenzado (contexto en el sentido de aquello sin lo cual no hay texto porque es su base). Un discurso que manifiesta una práctica subversiva. (de Vicente Hernando, 2013: 16)

El discurso de esta *práctica subversiva*, acercándonos a los planteamientos de Brecht, a propósito de la dramática dialéctica, se instauró como un modo de producción radical, que más allá de un mejoramiento cualitativo buscó fundamentalmente la transformación del elemento humano, incluyendo al espectador, y a partir de esto, acompañar las permanentes y rápidas transformaciones de los cimientos sociales y políticos (Brecht, 1972: 24). Esto significó un nuevo punto de vista, es decir, se consideró fundamental la posición del hombre, su aparición y función dentro de un *Teatro Revolucionario*. (Piscator, 2001: 197-198)

Desde esta perspectiva, podríamos plantear la idea que el *teatro político* constituye algo más que una *experiencia* estética, y en primera instancia, podría constituir una *experiencia* ontológica, ya que, lo que busca transformar, es la posición y función del hombre como sujeto de producción.

Iván Alvarado Castro y Gorka Álvarez Barragán (2015-2019) nos plantean una perspectiva contemporánea en este sentido, a través de una aproximación antropológica de la práctica del *teatro político*, es decir, desde la perspectiva de la praxis teatral como *proceso político*. En esta propuesta buscan realizar un análisis de la *inmanencia del hacer* propio del teatro como ente vivo, (Alvarado y Álvarez, 2015:99) y se plantean la idea de una ontología del ser social desde la praxis

teatral, y una perspectiva política postcolonial que sepa rescatar el saber y el hacer de otras propuestas teatrales, y sus procesos creativos (Alvarado y Álvarez, 2020: 527).

Al concentrarse en este aspecto, se deja de mirar el teatro como metáfora y es posible pasar al análisis de él como categoría analítica ontológica, donde un sujeto hace y se hace en la práctica, como entidad con posibilidad autopoética en lo social. Y, por otro lado, recuperar el valor del proceso frente al valor de cambio. (Álvarez y Alvarado, 2015: 103-104).

El proceso, por lo tanto, se constituye un momento de aprendizaje y de creación, sobre el cuerpo (individual y colectivo) y sus posibilidades.

sustentándonos en la concepción del teatro como un arte para ser vivido centrado en su valor de uso, emerge su capacidad para ser una herramienta con la que reflexionamos y producimos a nosotros mismos. Se muestra así una práctica teatral como una praxis de producción de subjetividad desnormalizadora, como una potencial “tecnología del yo”. (Álvarez y Alvarado, 2015:102)

Desde este punto de vista, dejamos de poner el acento en un objeto de consumo estético, y ponemos el acento en la *experiencia* vital, real y humana que subyace a la *experiencia* estética (Dewey 2008:3) y entendemos esta última como un proceso acumulativo de formas de hacer y de darse forma, de autopoiesis o autoconstituirse.

¿Es posible leer esta perspectiva en los referentes del *teatro político* como Piscator, Brecht, desde dónde hemos conocido el concepto mismo del *Teatro político*?

### El *Teatro político* de Erwin Piscator: materialismo histórico

Erwin Piscator nos presentó un teatro materialista histórico con el que pretendió mediante la idea de totalidad y a partir de la multiplicidad de medios, atravesados por una significación social, exponer la estructura de dominación idealista. Fue el precursor del concepto mismo del *teatro político*, señalando que el nacimiento de esta nueva dramaturgia debía ser un proceso que no aislase ni su contenido, ni su problemática, ni sus formas a como se desarrolla la sociedad de su época, y este debía convertirse en sí mismo como una forma concreta de conciencia social. (Piscator, 1963:138)

Su propuesta se basó en una concepción común de la vida, el materialismo histórico, y reconoció e incorporó esta naturaleza conflictiva y contradictoria de la estructura social iniciando un proceso de transformación. Por lo tanto, el teatro se convirtió en un espacio imaginario común, sobre el que se levantó una nueva concepción de mundo, que desmantelaba o deconstruía, a partir de los múltiples dispositivos materiales (cine, escenografías, documentos, etc.) la producción de imágenes y representaciones sociales de la ideología burguesa como aparato de dominación. De modo que este nuevo espacio común fuese un espacio de reflexión colectiva para pensarse, tanto actores como espectadores, en la historia.

Piscator, propuso una nueva forma de identificación, ya no como sujeto-individuo, sino como clase proletaria, a partir de la visibilización escénica del personaje y de todo el aparato teatral como un modo de producción, en tanto modo de generación material de condiciones de subsistencia, y estableciendo una relación horizontal espectador/actor o escena/sala, exponiéndolos en su condición histórica.

Ante la necesidad de obras que representasen estas ideas, y al mismo tiempo tuvieran valor artístico, Piscator volcó todo su esfuerzo a transformar la producción dramática orientándola hacia la revolución social, y en este esfuerzo nace una nueva dramaturgia político-sociológica, es decir, una dramática que no podía desarrollarse con entera independencia de la evolución política, económica y cultural de su tiempo. (Piscator, 1963: 196-197)

El primer elemento que desarrolla esta dramaturgia sociológica de Piscator es un nuevo *punto de vista*, para el que es fundamental la *posición del hombre*, su aparición y su función dentro del teatro revolucionario, y su relación con sus emociones, con lo íntimo y lo privado, con lo social, con las instituciones, con lo sobrenatural. Estas ya no tendrán explicación en el vacío sino en el campo social. (Piscator, 1963:197-198)

Una dramaturgia que debía volver a plantear de nuevo esta cuestión, tan íntimamente relacionada con la función del actor, quería tomar como punto de partida la nueva función asignada al teatro. Y al plantearla tenemos que volver, como siempre, al origen de todo el movimiento. Pues no nos encontramos aquí con un cambio arbitrario, sino con un cambio que, en sus comienzos, fuera realizado por las circunstancias mismas. Y estas circunstancias se llaman: guerra y revolución. Ellas fueron las que cambiaron al hombre, su estructura espiritual y su posición ante los problemas universales. (Piscator, 1963:198)

Estas circunstancias enterraron el individualismo burgués con su destino privado. A partir de estos hechos, el hombre estaba indisolublemente asociado a los destinos políticos y económicos de su época, y en esta, en donde están a la orden del día la revisión de todos los valores humanos, las relaciones universales, las revoluciones de todos los estados sociales, no puede considerarse al hombre más que en su posición frente a la sociedad y a los problemas de su tiempo, es decir, como un *ser político*. Así, se obtenía una imagen acorde a la realidad, una realidad practicable, tratada desde la crítica, tomando la realidad como punto de partida para elevar la discordancia social a elemento de acusación y de revolución, para preparar un nuevo orden. (Piscator, 1963: 200-201) Este punto de vista sobre la posición del hombre, tuvo en la escena la significación de una función social, sus relaciones con la sociedad, es decir, que la posición que el individuo o los individuos ocupan en la producción de las condiciones materiales de subsistencia, representan la época misma.

Otro elemento fundamental en su propuesta tuvo que ver con considerar que el aparato teatral pudiera elevarse de lo escénico a lo histórico, elevar todas las acciones y orientar todos los elementos a *lo político*, a lo económico y a lo social, para que funcionaran como los verdaderos resortes de la acción dramática, y los que pusieran la escena en relación con nuestra vida. Y, por otro lado, para pensar el cambio de función en la escena, este aparato teatral debía enfrentarse a una renovación técnica total. (Piscator, 1963: 202-203)

Para Piscator, era el rol del *director* el encargado de enfocar el aparato teatral de lo escénico a lo histórico. Este punto de vista, o enfoque, solo podía encontrarse, cuando el director se asumiera servidor y representante de su tiempo. Así, este punto de vista sería común a él y a las fuerzas decisivas que dan el carácter de época.

La obra teatral tiene que hacer entrar necesariamente el interés puramente histórico, en el campo de la experiencia de la generación que constituye el público de cada época. (...) la obra dramática pertenece a un mundo cuya dependencia de la época se debe a la dependencia que la ata a todos los elementos del día, de la sociedad y de los problemas económicos. (El teatro de todas las épocas culturales, se levanta o cae con su actualidad). El tiempo, que sobrepasa a la obra, hace destacar o hundirse en las sombras en cada momento determinado a unos u otros elementos de la obra. Toda época viva encuentra en la precedente sus provisiones adecuadas, que, a su vez, saca a la luz. (Piscator, 1963:141)

Una de las maneras que Piscator utilizó fue el uso del *documento* en diferentes formatos (fotografías, cine, proyecciones, sonidos), con el fin de poner de manifiesto la mutua relación entre acontecimientos políticos y sociales. (Piscator, 1963:116) A modo de una revista histórica, y bajo el concepto de montaje, buscaba que diversos materiales dispuestos simultáneamente estimularan las conexiones entre ellos. Así, al presentar un proceso histórico o construido con materiales documentales, esto es, un relato de hechos reales, Piscator elimina la fábula y, por extensión, la lógica de la mimesis. El trabajo de Piscator fue abrir una problematización de lo real para una explicación de los acontecimientos sociales.

La multiplicidad de elementos articulados en el texto teatral, la dramaturgia, los documentos, la historia, las proyecciones, etc., apuntaban a la idea de *totalidad de lo real*. Esto es, escrituras de signos sociales que se articularan para generar una obra total, revelando relaciones contradictorias que involucraran al espectador, para que fuera subsumido por una escena compleja, que lo obligara a establecer relaciones con una estructura material que se abriera ante sus ojos. Lo importante fue que la escena y la dramaturgia de Piscator, se interesaron por revelar una relación entre secuencias, que permitan ver las lógicas sociales y sus contradicciones.

Lo esencial era proveer al teatro de un nuevo material, que distanciara las complejas estructuras de una sociedad controlada por intereses mercantiles para que pudieran ser observadas, analizadas, y pudieran revolucionarse. Así, ese material, necesitó de nuevos métodos para que fuesen efectivos en la conducción de la toma de conciencia, de que el mundo así representado, no podía permanecer inalterable, con la plena conciencia de que la verdadera batalla política se encontraba fuera del teatro. (Piscator, 1963:407)

En último término, no tiene ningún otro cometido que hacer consciente a los hombres que afluyen al teatro todo lo que aun dormita más o menos turbio y confuso, en su inconciencia. (Piscator, 1963:142)

Una *experiencia* interesante de Piscator fue el *Teatro del Proletariado*. Esta *experiencia de teatro político*, llevada a cabo en 1919, fue principalmente un *teatro de propaganda política* de las consignas revolucionarias. Su objetivo no fue hacer un teatro que proporcionase arte al proletariado, sino un teatro del proletariado.

Las aspiraciones que orientaron la producción teatral fueron:

simplificar la expresión y construcción, procurar un efecto claro e inequívoco sobre el sentir del público obrero, subordinar todo propósito artístico al objetivo revolucionario, o sea: inculcar y propagar conscientemente el espíritu de la lucha de clases.

El teatro del Proletariado quiere servir al movimiento revolucionario y se debe, por esto, a los obreros revolucionarios.

Lo que sea dicho ha de ser dicho sin rebuscamiento, sin artificio, sin expresionismo, sin convulsión, de una manera determinada por el fin que se propone y el deseo que lo anima, fin y deseo que han de ser sencillos y manifiestamente revolucionarios. (Piscator, 1963, 75-76)

Por otra parte, buscaba desterrar la idea de *arte* desde la perspectiva burguesa, es decir, de una idea rígida, universalista y de valores trascendentes, con el objeto bosquejar, al menos en sus rasgos fundamentales, un nuevo arte proletario, (Piscator, 1963:82) y por otra, que sus obras pudiesen intervenir en los acontecimientos cotidianos de la vida y hacer política. (Piscator, 1963:72-75)

Con relación a esta experiencia, planteó una cuestión interesante respecto de quién sería el sujeto que produciría este teatro. Por un lado, y en relación con la función ontológica del sujeto en la praxis teatral como práctica política, uno de los objetivos del *Teatro del Proletariado* fue prescindir de a poco de los actores profesionales, ganando otros actores desde los espectadores. En ese proceso, estos nuevos actores dejarían de ser diletantes ya que:

El Teatro del Proletariado cumple ya, como primer cometido, ideal comunista, lo cual no puede ser como es natural, cuestión de un oficio, sino el anhelo de una comunidad en la cual el público desempeña un papel tan importante como el escenario. Condición indispensable para esto en una posición totalmente nueva del actor frente al tema de la obra representada. Ya no se le está permitido, como hasta ahora, permanecer indiferente a sus diversos papeles, y hasta “renunciar” a ellos, es decir: renunciar a toda voluntad consciente. Así como el comunista, en cuanto político, ha de tratar toda cuestión política, económica o de carácter social, siempre y en todo caso, según el imperturbable módulo de la común libertad humana, y así como cada individuo, en una reunión política, debe convertirse en político, así el actor debe convertir cada papel, cada palabra, cada movimiento, en expresión de la idea proletaria, de la idea comunista, y al mismo tiempo debe aprender cada espectador, dondequiera que esté, cualquier cosa que diga o que haga, a manifestarse como definido comunista. Esto no lo logra ni la destreza ni el talento. (Piscator, 1962: 77-78)

Esto también fue una cuestión importante para las organizaciones obreras, quienes a partir de la lógica de un cuerpo organizado de espectadores, constituido por organizaciones obreras y partidos políticos, financiaban en parte estas experiencias de teatro. (Piscator, 1962: 82) Parte de este cuerpo organizado, planteaba la cuestión de emplear tan solo actores proletarios, cuestión que

desde el punto de vista de Piscator era comprensible y hasta necesaria, de hecho, casi todos fueron aficionados (diletantes) proletarios, sin embargo, no era una cuestión excluyente. La clave estaba en contar con hombres que vieran en el movimiento revolucionario, el centro y el motor de su labor. La inspiración de esta propuesta para Piscator fue la formación de una comunidad humana, artística y política. (Piscator, 1962: 81)

Claro que el tener más puras convicciones nos es una garantía de que se logre el efecto político que ha de producirse mediante el carácter en cuestión. En este punto, un actor que estudie lo esencial del papel puede lograr el efecto que nos proponíamos con más seguridad, aunque no posea personalmente una ideología política. A mí me parece más esencial otra condición: exigir al actor, sobre todas las condiciones técnicas, el dominio espiritual del papel. No modelar el carácter atendiendo a su contorno exterior, sino a su meollo, a su contenido espiritual, político y social. Darse cuenta de la función que llena dentro de la obra. Sólo esta concepción puede hacer *sachlich*<sup>8</sup>, la función del actor, no en el sentido que la moda ha dado a esta palabra, sino *sachlich* por servir a una cosa. (Piscator, 1962: 81)

Este *Teatro del Proletariado* quería constituirse en un teatro de la actualidad, en una actividad de lo inmediato, que se mezclase en una unión íntima con el periodismo, con la actualidad del día a día. (Piscator, 1962: 81) Aunque para Piscator, eso nunca pudo llevarse a cabo del todo, porque no logró un desarrollo adecuado ni ideológico ni formal, en esta *experiencia* específica. Porque, por una parte, no existía una dramática así, ya que incluso la que profesaba un proyecto de sociedad afín, no dejaba de elaborar piezas de época, recortes acotados de la imagen del mundo, y no un todo. Y por otra, este proyecto teatral no contaba con espacios adecuados que cubrieran necesidades técnicas para el desarrollo de este proyecto.

Aunque no se negaba a la representación de obras de carácter burgués, solo pudo ser en la medida que esas obras expresaran la ruina de la sociedad burguesa y que mostrasen con especial claridad y relieve, el principio capitalista, con el objeto de fortalecer el espíritu de la lucha de clases, para que el análisis revolucionario ahonde en las necesidades históricas. A tales obras debía precederles una introducción necesaria, la información adecuada para hacer imposible toda mal interpretación y efecto falso. (Piscator, 1963: 75-76)

No hay que decir que no debe descuidarse el empleo de las nuevas posibilidades técnicas y estilísticas de las últimas épocas artísticas, en cuanto se sirva con ello a esos fines revolucionarios, sin hacer del estilo en sí mismo un fin artístico revolucionario. (...) Este arte será una obra cuyo

---

<sup>8</sup> Sachlich: objetivo.

carácter está determinado por el trabajo común, la lucha desinteresada y los propósitos claros de las masas. El instinto de conservación de los obreros requiere que se liberen artística y culturalmente al mismo tiempo que política y económicamente. Y la tendencia inspiradora de esta libertad espiritual debe, en concordancia con el material, ser comunista. (Piscator, 1963, 76-77)

A pesar de las limitaciones, hubo algunos importantes aportes en esta experiencia. La precariedad material hizo que las obras fuesen presentadas en salones o locales de fiesta que servían para mitines, lo que permitió una cercanía con la cotidianidad de las masas proletarias, y que condicionó, que aspectos como el decorado, aunque fuesen simples y primitivos, pero direccionados con los objetivos de este teatro, se transformaban en elementos dramáticos. (Piscator, 1962: 79-80)

En *El día de Rusia*, la decoración era un mapa que exponía a un tiempo la situación geográfica y la significación política de la escena. Esto ya no era simple *decoración*, sino también plano social, político-geográfico y económico. Cooperaba a la representación. Intervenía en el acontecimiento escénico, era una especie de elemento dramático. Con esto apareció un nuevo momento en la representación: el *pedagógico*. El teatro ya no debía producir en el espectador, un efecto meramente sentimental ni espectacular con su rapidez de reacción emotiva...; ahora se dirigía conscientemente a su razón. No debía proporcionar solamente arrobamiento, entusiasmo, desgarramiento, sino también explicaciones, instrucción y enseñanzas. (Piscator, 1962: 80)

De esta forma el Teatro proletario se planteó dos tareas fundamentales:

- Primero, romper con la tradición capitalista y crear una situación nueva de relaciones producción entre cada rol que participa del proceso creativo (dirección, interpretes, diseño, etc.) como de quien la recibe. Relación en la que prime el interés común y la voluntad colectiva del trabajo. En esta nueva relación, se debía prescindir poco a poco de actores profesionales, sumando a los espectadores interesados, como nuevos sujetos de producción. Esto permitiría una nueva posición del actor/actriz, estos no debían renunciar a su voluntad consciente, es decir, ya no podían estar indiferentes frente al tema de la obra y su papel representado.
- Segundo, extender su efecto propagandístico y educador hacia las masas aun indiferentes de la cuestión política. Para esto, el nuevo autor debe dejar atrás sus propias imágenes y originalidades, en gracia de las imágenes que viven en la psiquis de la masa, en gracias a las formas triviales claras y accesibles. Este nuevo autor debe cristalizar la voluntad cultural del proletariado y encender las ansias de saber del obrero. (Piscator, 1963, 77-78)

Cómo este teatro solo se soportó económicamente por socios entre las organizaciones de trabajadores, el partido comunista obrero y los sindicalistas, tuvo una corta vida hasta abril de 1921. A pesar de esto, esta *experiencia* para Piscator volvía a orientar una finalidad del teatro hacia el campo de lo social, y a convertirse en un factor del progreso vivo. (Piscator, 1963:86) Este aspecto involucró no solo un objetivo orientado en los espectadores como *experiencia* estética, sino que partió como un modo de producción y de generación de conocimiento desde el involucramiento de los obreros proletarios en la praxis artística, como una forma de participación política, o como Piscator decía de *hacer política*.

La maduración de la *experiencia* del *Teatro del Proletariado* fue la *Revista de la Rebelión Roja*, en 1924. Esta fue desarrollada en las veladas organizadas por la Ayuda Obrera Internacional I.A.H. (Internationale Arbeiter Hilfe).

La revista no conoce uniformidad de acción, busca su efecto en todos los campos que puedan relacionarse de alguna manera como el teatro, es de estructura deslavazada y, a su vez, el presentar las cosas de una manera tan directa, le da una gran ingenuidad. (Piscator, 1963:105)

A este formato escénico, Piscator le dio una funcionalidad, de manera de lograr una revista política de propaganda que tuviera más efectividad que las obras puramente dramáticas, ya que la revista ofrecía la posibilidad de una acción más directa en el teatro. Las revistas tenían elementos de las obras épicas, por las posibilidades que ofrecía el montaje, ya que resuelve la acción dramática en una diversidad de materiales y escenas autónomas. Esta diversidad de materiales o lenguajes, como la música, el canto, la acrobacia, el dibujo rápido, el deporte, la proyección de imágenes, el cine, las estadísticas, etc., (cada elemento con importancia dramática) permitió acercar los contenidos a los espectadores y mantener contacto con la actualidad, que en el *Teatro del Proletariado* había quedado rezagado. Así, a la cualidad pedagógica alcanzada, se le agregó otra variación en la escena:

Nada podía quedar turbio, equivoco, sin efecto, en todo momento debía presentarse con claridad la relación política con la actualidad. La discusión política, que en la época electoral dominaba talleres, fábricas y calles, debía convertirse en elemento escénico. Recogimos los tipos *compere* y *commere* de la vieja opereta y los transformamos en proletario y burgués, que, unidos por una acción amplia, hacían avanzar al todo e interpretaban los cuadros aislados. (Piscator, 1963:106-107)

Esta propuesta de revista política se llevó a cabo en el contexto de las elecciones desarrolladas en Alemania (1924) en las que se necesitaba hacer del escenario un espacio y un medio para la propaganda, y que este fuera un trozo de mundo visto desde los ojos de las masas. (Piscator, 1963:105-106)

A pesar de que, al igual que el Teatro del Proletariado, esta empresa no pudo seguir adelante por temas económicos, este tipo de revistas continuó siendo arsenal de campañas y propagandas, y fue una referencia para otras formaciones de teatros obreros y proletarios.

### El Teatro político de Bertolt Brecht

Sobre el problema del *realismo*; la opinión más corriente es que una obra de arte es tanto más realista cuanto más fácil sea reconocer en ella la realidad. Yo contrapongo la siguiente definición: una obra de arte es tanto más realista cuanto más claramente se reconozca en ella un dominio de la realidad. El mero reconocimiento de la realidad suele verse dificultado por una representación que enseña a dominar dicha realidad. (Brecht, 1977: 142)

Una principal disputa que Brecht tuvo con el teatro de su tiempo fue la de la comprensión de la *realidad* y la *verdad* que de ésta se desprende, es decir sobre el realismo. El teatro que vio politizarse en su época enseñaba a ver el mundo cómo las clases dominantes querían que se viera (Brecht, 1970: 185) y respondía a sus determinados intereses. El escritor realista burgués de su época (de la época de la decadencia burguesa) prefería creativamente la realidad aprehendida y vivenciada, la cosmovisión que se le había enseñado y los prejuicios que se le habían inculcado (Brecht, 1977:15) Así elaboraba “retratos” del ser humano, del que se deducían sus comportamientos (Brecht, 1970: 83) fijándolos, y no exponiendo la causalidad de estos, por lo tanto, desechó todo punto de vista dialéctico. Así la conformación de una manera permanente de “representar el mundo” desde lo moral y la estética, de conferirles a esas imágenes valor absoluto, fue la tentativa de una clase por otorgarse permanencia así misma, y una apariencia definitiva a sus proposiciones de la vida social y espiritual. (Brecht 1970: 77)

Lo que estos sectores esperan (y nos preguntamos por mandato de quién), cuando esperan lo nuevo, no sería sino una variante de lo viejo, el aprovisionamiento de sus aparatos para el aprovechamiento de esos mismos aparatos; lo que ellos combaten es algo nuevo, cuya variante (ya desechada) sería

lo viejo. Esperan un drama nuevo, porque el viejo está tan desvinculado de ellos como la ideología de ese drama está desvinculada de la realidad. Y como el viejo drama cuya “renovación” exigía era un drama burgués, y como ellos mismos son burgueses, esperan que lo nuevo sea, una vez más, un drama burgués. Pero los grandes burgueses que crearon el gran drama burgués no escribían para el pequeño burgués que engendraron; por eso, en definitiva, no habrá un nuevo drama burgués. (Brecht, 1970: 47)

Las copias de la realidad, desarrolladas por el teatro burgués, podían contener mucho grado de inexactitud sin perder su fin. La *identificación* se lograba mediante la mimesis desprendida de un teatro aristotélico, es decir, que se encuadraba en la definición de tragedia contenida en la poética de Aristóteles. Esto quiere decir que el teatro, para cumplir esta misión, no necesitaba brindar imágenes coherentes del mundo, ni exactas reproducciones de acontecimientos humanos, porque podía lograrlo con imágenes defectuosas, engañosas y anacrónicas, otorgando apariencia de verdad a las más absurdas versiones de una relación entre seres humanos. (Brecht, 1970: 130) Si bien las acciones debían tener ciertos visos de verosimilitud para provocar la ilusión y la empatía, no se necesitaba poner la causalidad de los sucesos, solo bastaba con no ponerlos en duda. (Brecht, 1977: 136) La manera de actuar, así como la fábula del teatro aristotélico, no estaban destinadas a reproducir los sucesos de la vida real, sino a producir una vivencia teatral y un cierto tipo de emociones, de modo perfectamente establecido mediante la *sugestión*. Por lo tanto, para Brecht el Teatro Aristotélico no se definía necesariamente por la regla de las tres unidades (acción, tiempo y lugar), sino que, desde un punto de vista social, lo más interesante era el fin que se le atribuía: *la catarsis*.

la depuración del espectador de todo miedo y compasión por medio de la representación de actos que provocan miedo y compasión. Esta depuración se cumple por obra de un acto psíquico muy particular: la identificación emotiva del espectador con los personajes del drama, recreados por los actores. Decimos que una dramática es aristotélica cuando produce esta identificación, utilice o no las reglas suministradas por Aristóteles para lograr dicho efecto. Ese acto psíquico tan particular de la identificación se cumple de manera muy diversa en el transcurso de los siglos. (Brecht, 1970: 21)

Como Brecht fue un creador posicionado desde el marxismo, era consciente de que esa *identificación* en la era capitalista era diferente a la del tiempo de Aristóteles, y que cada época respondía de modo específico y distinto a esta, a través de los personajes, la fábula y la construcción estética.

Para Brecht, si la realidad cambiaba, también cambiaba el arte, y consecuentemente debían cambiar la estética y los modos de confección del fenómeno artístico. (Posada 1969: 34) Por ejemplo, el naturalismo, que como género inició cambios profundos con la incorporación de otros contenidos en la dramática, y su adopción de la forma épica. Sus escritores, influenciados por la novela civilizadora francesa, comenzaron a observar la naturaleza y a incorporarla porque la realidad se imponía. (Brecht, 1970: 49) A pesar de lo anterior, solo lograron incorporar *el medio como destino*, y comprendido como algo inmutable. Si bien el elemento humano fue un factor común, este estaba destinado al medio, y no era posible modificarlo. También introdujo la psicología en los personajes, para dotarlos de una “vida interior” atractiva, aunque incapaces de modificar sus condiciones históricas, por lo tanto, un individuo alejado de un reconocimiento colectivo. Así, la forma de abordar la escena también fue la sugestión emocional, un divorcio de la razón y la emoción, considerada la forma por excelencia.

Brecht comprendió que el naturalismo aportó un quiebre a la forma teatral, pero este intento quedó abandonado, y con eso la forma y la sustancia material (contenido) ante la hostilidad que generó su pretendida falta de dramaticidad. (Brecht, 1970: 22) Por otro lado, esta avanzada naturalista, no pretendió una transformación total.

Los artistas —en parte bajo la influencia de un movimiento burgués, el de la pintura impresionista— no veían los “objetos de la naturaleza” dentro de la corriente y actuando de forma autónoma, es decir, no los veían desde un punto de vista dialéctico, sino como partículas de la “naturaleza”, como piezas sin vida; por lo tanto, habían transmitido la vitalidad a la atmósfera, a los efectos “entre” las palabras, y así transmitían “vivencias” en lugar de conocimientos, de modo que la “naturaleza” se transformó en un objeto de placer (dando lugar a la crítica culinaria recalcitrante burguesa de un Alfred Kerr entre otros), y se llegó en cierto sentido a una dramática de antropófagos. (Brecht, 1970: 49-50)

Como se señaló, ninguna época creadora era eterna, tampoco el drama nacido en una época cultural determinada tiene valores eternos. (Brecht, 1970: 18) La realidad expresada de manera absoluta se alejaba de la verdad constitutiva de lo social de su tiempo. En el momento histórico en el que se desarrollaban la dramática de su época, el trauma de las guerras, la revolución y los avances científicos, productos de esos actos, obligaron a dejar de observar la posición del hombre desde el prisma burgués, es decir, solo como parte de la descripción del paisaje o con un “espíritu interior”, y entender su posición desde lo histórico, en su relación con otros hombres, en sus circunstancias

materiales, en su relación con la ley y las instituciones, es decir, observar su existencia desde un punto de vista político, económico y social, desde una perspectiva materialista dialéctica. Un punto de vista social, que muestre al hombre como condicionado y que sus condicionamientos han variado históricamente y, por ello, que el condicionamiento actual no es eterno. (Posada, 1969: 75)

No pudieron hacer de lado sus acciones y entonces aguardaron esperanzados en que las consecuencias de dichas acciones serían evitables. El dualismo entre sus opiniones particulares y sus acciones hizo que su literatura fuese una literatura sin consecuencias, que fuese absolutamente no dialéctica, convirtiéndola en el irreal fenómeno (epifenómeno), o sea irracional, que dicha literatura es. No solamente la guerra debía presentarse a sus ojos como algo natural en sentido metafísico, sino también todos los otros grandes procesos capitalistas frente a los cuales el hombre estaba como objeto, a medida que iba “experimentándolos”. Pero la guerra no había surgido, sino que había sido hecha, y no solo irrumpió sobre los hombres, sino que también había sido conducida por hombres, y, si el hombre era impotente, la suma de todos los hombres no era aún la humanidad, siendo, en consecuencia, también impotente. Pero sobre estas cosas no pensó ninguno de los que actuaban ni actuó ninguno de los que pensaban, sino que pensar y actuar constituían las máximas oposiciones. (Brecht, 1972: 21-22)

Esto constituyó, para Brecht, el aspecto estructural de su crítica hacia las formas y los contenidos que se llevaban a escena, así como también de su propuesta:

En una época cuya ciencia ha sabido transformar a la naturaleza hasta el punto de que el mundo parece casi habitable, no podemos seguir describiendo al hombre, ante los ojos del hombre, como una víctima, como un objeto pasivo de un medio desconocido pero inmutable. Es muy difícil concebir las leyes del movimiento desde el punto de vista de una pelota arrojada de aquí para allá. (Brecht, 1970 (III):198)

Brecht estableció una crítica a la comprensión acotada del realismo, que se reducía a una categoría formal y que se definía con relación a los aspectos estéticos de otras obras existentes categorizadas como “realismo”, como si fuesen recetas de fabricación. El realismo así entendido, más que buscar la descripción de la realidad buscaba un determinado modo de descripción de la “realidad”. Esto es lo que Brecht calificaba de formalismo. Para él el *realismo*, más que una cuestión formal, tenía que ver con una relación estructural específica de la obra de arte, en tanto depende de los factores variables del proceso social y la lucha de clases. (Brecht en Posada 1969: 31-32). Y, por otro lado, con el contenido que esta forma llevaba explícita, es decir, la imagen de un mundo desde el prisma burgués como sujeto universal, también estaba en crisis.

Para Brecht, el hombre sabía tan poco de sí mismo y su conocimiento de la naturaleza era tan escaso, que le era imposible ayudarse. Para el individuo de su tiempo, la monstruosa opresión, la explotación del hombre por el hombre y la guerra, habían adquirido un carácter tan normal, como si fueran fenómenos naturales. El teatro desarrollado en este contexto había perdido la relación con su tiempo, por lo tanto, carecía de sentido porque ignoraba lo que se esperaba de él. (Brecht, 1970:11) Esta situación no constituía un proceso aislado solo del teatro, sino que constituía un proceso en el que se encontraba la sociedad en general. Era una declinación de la clase burguesa dominante (hegemónica) en el terreno de la política y la economía, y, por lo tanto, también era posible observar esa declinación en el arte, en la medida en que la modalidad capitalista trababa las fuerzas productivas en general. (Brecht, 1977: 30) Entonces, el teatro era un organismo decadente del que no se podía esperar un funcionamiento sano (Brecht, 1970:10) y requería de una transformación total, correspondiente a la total transformación espiritual de su tiempo. Los nuevos contenidos no podían ser expresados desde viejas formas, porque esta relación distorsionaba la realidad.

El teatro, la literatura y las artes en general, debían crear la “superestructura ideológica” de esas transformaciones reales y efectivas que afectan al modo de vida de nuestra época. La propuesta de Brecht nació entonces, como una propuesta crítica ante las formas y contenidos del drama realista y naturalista burgués hegemónico, hasta el punto de plantear su aniquilación.

La situación real de la nueva producción dramática es incomprensible para todos aquellos que ignoran la activa hostilidad entre esta generación y todo lo anterior, y creen –como la mayoría– que esta generación solo persigue, como todas, entrar a escena y que se la tome en cuenta. Esta generación no tiene ni el deseo ni la posibilidad de conquistar el teatro con el público existente, para representar en ese teatro y ante ese público obras más actuales o mejores; tiene el compromiso y la posibilidad de conquistar el teatro para otro público, la nueva producción, que incorpora cada vez más el gran teatro épico, forma que responde a la situación sociológica actual, por el momento sólo puede ser comprendida en su contenido y en su forma por aquellos que están en condiciones de comprender tal situación. No pretende satisfacer a la vieja estética, sino destruirla. (Brecht, 1970: 17)

En este sentido, fue necesaria una aproximación al teatro desde una nueva perspectiva, ya no solo como una dimensión estética sino como una forma de producción específica dentro de todas las formas de producción en la estructura del general de la sociedad. Esto implicó también una nueva función del teatro, orientada a aportar al conocimiento de las relaciones sociales, la naturaleza y el

ser humano, para producir una nueva imagen, y dar a percibir las estructuras detrás de las situaciones condicionan el comportamiento de las personas, para revelar la realidad, hacerla practicable e influir en el desarrollo social. (Brecht, 1970: 150) Lo que se buscó, fue fijarle un nuevo objetivo al teatro, (Brecht, 1970: 36-38) no un nuevo tipo *de identificación* sino un objetivo distinto, la pedagogía. El teatro como guía para la acción.

Para llevar a cabo esta empresa no bastaba solo un cambio estético, era necesario recurrir a la ciencia que estudia las relaciones entre los hombres, entre los hombres y las instituciones, es decir, *la sociología*, como ya antes lo había señalado Piscator. Esta transformación debió, en primer lugar, incorporar los nuevos temas de los que se desprenderían las nuevas relaciones entre los hombres, en relación con la política, la economía, lo social, determinadas por las formas de producción. (Brecht, 1970: 76-77) Así observadas las cosas, se atendían las condiciones sociales y se podía evaluar una acción en su relación de causalidad. Este nuevo enfoque fue clave para la nueva producción, porque incorporó la *lucha de clases* como contexto histórico, social y político, no solo de manera cosmética, sino como un punto central de la constitución de la realidad. En segundo lugar, dar forma a esas nuevas relaciones que vienen determinadas por los nuevos temas, es decir, incorporar un realismo de las funciones humanas, y ajustar el teatro a la realidad de su tiempo. (Brecht, 1970: 43) Esto se hizo necesario, porque más allá de tratamiento de nuevos temas, resultaba imposible explicar una figura o una acción de hoy, por rasgos o por motivos que en otros tiempos hubieran sido más que suficientes. (Brecht 1970: 44-45) Para esto no fue suficiente la imitación naturalista de las imágenes, puesto que la gran desconocida es la naturaleza y “se la imitaba imitando su barba postiza” (Brecht, 1977:32) sino que fue necesario poner en escena el proceso productivo de elaboración de esas imágenes o ideas, y cómo estas inciden en la existencia social del individuo. (Hormigón, 2012: 82)

La realidad así tratada fue una realidad observada, sometida a un análisis crítico y su representación ya no fue una unidad indisoluble, sino un devenir porque es histórica. El resultado fue un “nuevo realismo”, que tomó los elementos de la realidad para disponerlos de una forma en que la realidad pueda ser aprendida, practicable y transformable.

La cuestión es si el teatro debe mostrar al público los seres humanos de modo que los pueda comprender o de modo que los pueda transformar. En el segundo de los casos es preciso

proporcionar a ese público un material muy diferente, reunido con el criterio que las complejas, múltiples y contradictorias relaciones entre individuo y sociedad resulten visibles (y el espectador pueda identificarse parcialmente con ellas). (Brecht, 1970 (III): 192)

Este nuevo tratamiento de la realidad tuvo que ver con la transformación del teatro en su totalidad, a partir de una nueva producción dramática que, por su naturaleza, afectó al teatro concreto, al edificio mismo, a la escena y al elemento humano, incluido el espectador (Brecht, 1972: 25) y el efecto que el teatro ejerce sobre este.

Al estudiar nuestros efectos no olvidemos que es preciso renovar el material humano y que, para alcanzar el efecto teatral, será necesario modificar el teatro hasta el punto de que la denominación actual de “teatro” apenas conserve su validez. Tendremos que preguntarnos intensamente cómo ha de ser el teatro para que tenga algo que decir en esta época (que no diferencia menos de otras épocas de lo que cualquier época se diferenció de otra época) Nuestro único criterio debe ser nuestro propio placer, el placer que experimentamos a través del teatro. Debemos ignorar a quienes nos acusan de no ser representativos, a quienes califican nuestra manera de divertirnos de privada e individual; debemos hacer oídos sordos a esas imputaciones porque es nuestra única posibilidad de conseguir nuestra propia audiencia. (Brecht, 1970:35)

#### El teatro como una rama de la producción:

Para Brecht el teatro no era un producto de la creación del espíritu humano, o un teatro como ‘expresión’ creativa, sino un medio de producción, que ocupa un lugar en la estructura social.

En la medida que la estructura artística está inserta y vinculada a la estructura dominante (política, económica, religiosa, etc.) su lugar, dentro de esta totalidad, dependerá del tipo de relación que tiene con esta estructura dominante, con el resto de las estructuras y con su propio desarrollo histórico. (Posada, 1969: 222) Este lugar está definido por el tipo de función que tiene el arte en cada sistema social, que el caso de Brecht implicó la búsqueda de un cambio de la función social del teatro. Por lo tanto, si cambia su posición en la estructura, cambia su función y su objetivo. Tal como señaló Brecht:

esto sucederá solo si se entrega a las corrientes más arrolladoras de la sociedad y se une a quienes son los más impacientes en llevar a cabo las transformaciones, y abiertamente a disposición de las grandes masas que producen mucho y viven con dificultades. (Brecht, 1971: 72-73)

Esta función ya no tuvo que ver con la *identificación* a partir de la *mímesis* para buscar la *catarsis*, sino con el estudio de la realidad en su conjunto para la producción de un conocimiento sobre esta, desde una perspectiva crítica que permitiera fijarle nuevos y precisos objetivos. Por ejemplo: transformar el realismo, es decir, la forma que tenemos de revelar la realidad; observar la función social del hombre, sus relaciones con otros hombres; observar los mecanismos de la sociedad capitalista, la dialéctica social, las estructuras que condicionan el comportamiento de las personas o colectividades, su reproducción y las dificultades para su modificación. (Posada, 1969:131)

Entender el teatro como una rama de la producción, también es entender su relación y su posición en la lucha de clases. Esto significó una nueva manera de comprender el teatro ya no como algo que sale de sí hacia la política, como un ‘compromiso’ con las clases subalternas, o de un voluntarismo de artistas que van del campo de la cultura al campo de la política, separando ambos componentes. (García, 2012: 85) La propuesta de Brecht, fue mucho más allá de una radicalización o politización, y rebasó la problemática de un *teatro político* comprometido, social o de denuncia. (Posada 1969: 99) Su sentido político significaba la implicancia social efectiva de la práctica teatral en la estructura de la producción social, es decir, el lugar de su teatro en las propias relaciones sociales de producción. (García, 2012, 85) De esta manera, el teatro no fue una forma de conciencia social, sino el proceso de formación de un tipo de conciencia social, puesto que está provenía de una práctica específica, una praxis.

El hombre historiza su existencia. Esto hace indispensable un concepto que a cada estadio determinado le otorgue la facultad de producirse. Cada estructura, pues, posee esa facultad. Productividad carece acá de la connotación habitual de subjetividad, que es incorporación activa dentro de las estructuras. Desde este punto de vista, la noción de conciencia social (arte como toma de conciencia sobre la vida concreta) está subordinada a la de productividad. Por otra parte, solo promoviendo la productividad, factor decisivo a su vez para el desarrollo general, puede alcanzarse una mayor ligazón entre el arte y las masas, no solo en el sentido de la absorción de aquel por estas, sino que para éstas aquella cobra “una más alta significación” (Posada, 1969: 227)

Así, la clave de esta perspectiva fue entender la posición del ser humano en estas relaciones (artistas y espectadores). Para esto reubicó la discusión en el territorio del proceso de producción artística, de sus técnicas y sus medios. (García, 2012: 85)

En primer lugar, se trata del desarrollo de una práctica que elabora objetos de una manera específica, y que responde a las necesidades de un grupo social dado, en este caso el proletariado.

En esta cuestión fue fundamental la comprensión del realismo en un sentido amplio, ya no con una lógica cerrada, centrada en la mimesis, producida bajo aspectos formales reglados y preexistentes, con el objetivo de generar la ilusión o idea de la realidad, como fue la forma del teatro burgués. El realismo y el naturalismo llevaban implícito un contenido, una ideología individualista, que era el resultado natural de las características de la sociedad capitalista. (Posada, 1969: 42) Estas formas fueron coherentes cuando la clase burguesa fue el activo centro de desenvolvimiento económico y político. (Brecht en Posada 1969: 42) Para Brecht, idear, escribir o poner en escena un drama significaba también transformar la sociedad, el Estado y controlar las ideologías. (Brecht en Posada 1969: 39-40) Por esto buscó aportar a la amplitud de la comprensión del realismo refuncionalizando, experimentando e innovando con los medios y técnicas de las diversas tradiciones, buscando alcanzar nuevas zonas del público, nuevos temas y puntos de vista. (Brecht en Posada 1969: 38) El teatro, como todo sector de la producción, no podía concebir su historia eficaz sin procesos de experimentación con las formas, menos introducir nuevos materiales y puntos de vista en nuevas capas de públicos, (Brecht en Posada 1969: 219) y menos ayudar a los artistas a desentrañar facetas ocultas del ámbito humano y que son indispensable que se conozcan en cada tiempo.

En este sentido, lo formal no define el realismo, sino el uso de los medios que permiten apropiarse de la realidad e influir en los procesos sociales.

Tampoco debemos deducir el realismo de determinadas obras, ya existentes, sino debemos aplicar, en forma viva, todos los medios, viejos y nuevos, probados o no probados, procedentes del arte y de otros campos, para mostrar la realidad viva a los hombres vivos a fin de que la dominen. (Brecht en Posada 1969: 32)

De esta forma, pretendió desterrar una teoría normativa del realismo como *experiencia* estética y centrarse en el proceso a partir del cual, en todas sus etapas, sus temas, materias primas, técnicas y formas, se busca el efecto de revelación de la realidad. Por lo tanto, los criterios estéticos deben supeditarse a los criterios de utilidad. Ya no se trataba de interpretar el mundo sino de cambiarlo. (Brecht en Posada, 1969: 226)

El cambio de función que esta perspectiva fomentó buscó darle al teatro una nueva significación en lo social, que se centró en desarrollar la reflexión y la crítica, al mismo tiempo que la diversión;

También, un nuevo efecto estético, un “nuevo realismo”, pero uno no centrado en el individuo sino en las estructuras que determinan su comportamiento. Para esto, se desarrolló la *forma épica* con su principal técnica fue el *efecto de distanciamiento*; buscaba que el artista asumiera un nuevo papel frente al teatro y a la sociedad, orientado a comprender consciente y analíticamente el movimiento del socialismo, aplicando la dialéctica, *ya que sin conocimiento, este no podría mostrar nada, por lo tanto debía apropiarse el saber de su época acerca de la convivencia humana, participando en la lucha de clases* (Brecht, 1971: 87) y, de la misma manera, abandonar el concepto del arte como fruto de un creador, sino entender el arte (teatro) como un trabajo conjunto de producción, de productividad colectiva. Y prohijar la actividad consciente del espectador con un comportamiento crítico y racional, que rompiera los hábitos hipnóticos y sugestivos del consumo artístico culinario, (Posada 1969: 224) es decir, como objeto de consumo.

El cambio de función del teatro no tiene que ver solo con temas o formas, intenciones, roles, sino con el todo, un conjunto al mismo tiempo multitensionado. (Brecht en Posada, 1969: 226) Pero la función más importante del teatro frente a la sociedad es promover su productividad valiéndose de tres medios: entretener, enseñar y entusiasmar. (Brecht en Posada, 1969: 227) De esta manera, debemos comprender el concepto de productividad como praxis, como acción, crítica, como la capacidad de cambiar el mundo por medio del trabajo. (Posada, 1969: 227)

Un teatro que hace de la productividad la fuente principal de entretenimiento forzosamente tiene que hacerla su tema preferido, y con celo muy especial en los días que corren, en que por dondequiera el hombre se ve obstaculizado por los mismos hombres de producir para sí, es decir, de pescar su propio sustento, e impedido de divertirse y de divertir a otros. El teatro tiene que comprometerse con la realidad, a fin de poder elaborar las más eficaces reproducciones de la realidad. (Brecht, 1971:73)

### La Épica: La toma de posición en la historia: La distancia y la extrañeza

La función constitutiva de las prácticas artísticas implica que su función central no consiste en contar historias, sino en crear dispositivos en los que la historia pueda hacerse. (Negri, 2000:7)

Brecht plateaba que el Teatro Épico es el estilo teatral de su tiempo, porque permitía aprender que la esencia del hombre solo podía concebirse como el conjunto de las relaciones sociales como una

imagen global del mundo. (Brecht en Posada, 1966: 134) Este constituyó un nuevo teatro, porque había cambiado su función social, por lo tanto, toda nueva meta exigía nuevos métodos.

El arte para Brecht es una superestructura cuya unidad consiste en su historia específica (la relativa a su tiempo histórico), y se asemeja a un tejido en donde diferentes figuras estructuran y enlazan diversos valores estéticos de acuerdo con las exigencias de la sociedad y de las funciones diferentes que el arte (dramático) va asumiendo en conexión con su desarrollo (Posada, 1969: 137)

No era, por lo tanto, posible entender este nuevo teatro en unas pocas fórmulas, porque se refería tanto a la manera de actuar del personaje, a la técnica en el escenario, a la dramaturgia, la música, material filmico, etc., y debía ser entendido en función de su utilidad, que era, como se ha señalado, contribuir a la transformación de la sociedad, y para esto el artista debía facilitar este proceso, valiéndose de aquellos medios aptos para suscitar en el espectador una actitud favorable o útil a esa transformación. En otras palabras, *el teatro debe darnos imágenes válidas de la vida en común que nos enseñen las condiciones en las cuales vivimos, se nos permita comprenderlas o reflexionar sobre ellas para actuar.* (Brecht, 1964, (III): 118) Una imagen nueva y crítica del mundo para no perderse en él. (Posada, 1969: 139)

Por esto, Brecht se valió de los avances técnicos que le permitieron incorporar al teatro diferentes elementos narrativos sin dificultad a las representaciones, ya que no se podían seguir representando con tanta simplicidad los principales problemas humanos, o personificando las fuerzas vitales y subordinando los personajes a invisibles fuerzas metafísicas. (Brecht, 1970: 126)

La posibilidad de las proyecciones, las grandes metamorfosis de la escena por la introducción de aparatos motorizados, el filme, complementan el equipamiento del teatro, y esto acaece en un momento histórico en que los más importantes procesos humanos ya no pueden representarse simplemente personificando las fuerzas actuantes o colocando los personajes bajo fuerzas inaprensibles, metafísicas(...) Para la comprensión de los procesos se ha hecho necesario darle al mundo circundante en que vive el hombre su valor y su "importancia". Naturalmente, este mundo circundante fue mostrado en dramas anteriores, no como algo autónomo, sino sólo en función de la figura central del drama (...) pero en el teatro épico debe aparecer como algo completamente autónomo" (es decir representar las relaciones sociales) (Brecht en Posada 1969: 135)

Se necesitaban nuevas técnicas para que el conjunto del entramado social dejara de ser apenas un estimulante utilizado de las vivencias anímicas, y para que los artistas estuvieran en condiciones de pintar la lucha de clases, la posición de los hombres dentro de ellas y las estructuras de diverso tipo. (Brecht en Posada, 1969: 60) Los recursos que se utilizaran debían ser los pertinentes para

articular los hechos aparentemente desconectados o lejanos, pero que en función dentro del sistema social, adquieren el papel de un condicionamiento real. De esta forma, el Teatro Épico se planteó como una estrategia narrativa más que como un género.

La “dramaturgia no aristotélica” se encuentra en la realidad misma, no es una invención de estetas o un deseo apriorístico de romper con la tradición. Sabemos que sin combatir la naturaleza humana no hay posibilidad de transformación; y combatir la naturaleza humana es mostrar que ella no existe, que el hombre es un haz de relaciones sociales, que la vida en común es variable pero condicionada, que el héroe no es un signo del destino o de los dioses sino producto de la sociedad. El nuevo teatro tiene un nuevo objeto y la representación de ese nuevo objeto solicita nuevos métodos: esto es lo que ha dejado el teatro aristotélico sin piso. (Posada, 1969:74)

La *forma épica* actúa como un principio heurístico (generación de conocimiento) y como un modo de observación histórica. Ahora bien, este principio y modo particular de observación histórica, no se contenta con el relato de los acontecimientos y sus episodios de manera cronológica, sino que en la red de relaciones que se esconden tras los acontecimientos, ya que siempre hay otra realidad detrás de la que se describe. Lo que busca es multiplicar heurísticamente los puntos de vista y tomar posición tanto en el plano de las formas como de los contenidos. Consistía en tratar los elementos de lo real en el sentido de un arreglo experimental, para descubrir cosas, no reproducirlas. (Didi-Huberman, 2008: 56-57)

Es por lo tanto un vasto territorio móvil, un laberinto abierto de *desvíos* y *umbrales*. Brecht lo expresa, por su parte, en términos de curvas y saltos: allí donde en la forma dramática “los acontecimientos se suceden linealmente”, la forma épica expone las transformaciones “en curvas”; allí donde la narración dramática procede por continuidades (“*natura non facit saltus*”), el montaje épico revela las discontinuidades que operan dentro de todo acontecimiento histórico (“*facit saltus*”). (Didi-Huberman, 2008: 56)

Desde esta perspectiva, en el *Teatro Épico* la fábula no es solo una historia o un relato que busca simplemente reflejar la vida en común de los hombres, como la mimesis de cómo esta podría desarrollarse en la realidad. Sino que corresponde a los procesos dispuestos organizadamente, (Brecht en Posada 1969: 95) y en los cuales se proporciona una imagen, como modelo practicable, no cerrado, y que expresa las ideas del autor sobre la convivencia humana. (Posada 1969: 97) De esta manera, los personajes no son meras copias sino seres armados y rehechos de acuerdo con esas ideas, (Brecht en Posada 1969: 94) y con la misión de articular el comportamiento individual dentro de los procesos, y no simplemente unir al hombre con la sociedad en que se mueve (Posada,1969: 131) sin relación dialéctica con esta.

Lo *épico* trata de la posición y toma de posición, desde lo histórico, en la narración. El término '*épico*' se arrastra de la poesía épica de Aristóteles, y luego Hegel. Consiste en una narración de los hechos que vive el héroe en tercera persona. Lo importante son los hechos y no la subjetividad del poeta que los cuenta o la subjetividad de los personajes. Esta narración corresponde a un tiempo distinto del poeta y los espectadores, es una realidad inmutable que da cuenta de un mundo moral. (Boal, 2009: 204-210) Por otra parte, están los planteamientos sobre la poesía dramática del mismo Hegel, en la que se mezclan los hechos objetivos de la poesía épica, con los movimientos interiores subjetivos del personaje, es decir, se conjugan lo épico y lo lírico. En la poesía dramática se combina la narración y la acción de los personajes, sin embargo, estas acciones están determinadas por el interior del mismo sujeto, y no por las circunstancias históricas, pareciendo de este modo inmodificables. Este componente épico, en el naturalismo por ejemplo, no incorporó el punto de vista dialéctico en la medida que no veía los objetos de la naturaleza actuando de forma autónoma, sino que eran vistos como partículas de la naturaleza, como piezas sin vida, transfiriendo de este modo su vitalidad a la atmósfera, a los efectos entre las palabras. En vez de conocimientos, transmitían vivencias, y la naturaleza de este modo se transformó en un objeto de placer, dando un sentido antropófago a la dramática. (Brecht, 1970: 49)

El naturalismo representaba la forma humana en forma natural, es decir, inmediata, directa (fonética). Lo "humano" desempeñaba un importante papel, era el factor común, lo que "unificaba" (esta forma de unificación se consideraba suficiente). El "medio como destino" provocaba compasión, ese sentimiento que "uno" experimenta cuando no puede ayudar, pero por lo menos "comparte" espiritualmente el dolor. El medio se consideraba naturaleza, es decir, algo inmutable e ineludible. (Brecht, 1970: 49)

Brecht toma de la poesía épica el modo de narración para establecer un relato distanciado de los hechos, lo hace desarrollando el *Verfremdung Effekt* o efecto de distanciamiento. Por otra parte, toma de la poesía dramática la relación entre los hechos y las acciones de los personajes, es decir una dialéctica, pero con una perspectiva inversa a la a la dialéctica burguesa y esencialista de Hegel, cuya lógica plantea que la acción de los sujetos está determinada por el espíritu, o el ser social está determinado por el pensamiento del individuo, por lo tanto, plantea la idea de un sujeto 'libre' independiente de lo histórico, cuyos movimientos interiores no estarían condicionados por aspectos externos (lo hechos), y su subjetividad establece la objetividad exterior, es decir, es un sujeto idealizado y no puesto en sus circunstancias históricas. Brecht, en cambio, lo hizo incorporando el enfoque marxista, es decir, la dialéctica materialista.

Por lo tanto, el cambio hacia el *Teatro Épico* ocurre mediante un vuelco dialéctico. Destacó el medio en el que habitaban los hombres, las estructuras resultado de las relaciones de producción social (infraestructura) que determinan el comportamiento de las personas, con esas estructuras, porque el individuo es un resultado de una articulación dentro de un modelo (verosímil) de un sistema de convivencia humana, lo que permite suministrarle una significación, su realidad. (Posada 1969: 94)

En el *Teatro Épico* el medio no es un lugar donde debe aparecer lo ‘humano’ como sustancia eterna, o lo que presumiblemente hacen todos los hombres en todos los tiempos, sino que es una imagen de un tiempo específico, a diferencia de otros, y lo que hacen los hombres de determinadas capas sociales por distinción a otros. (Brecht en Posada, 1969: 94-95)

Es posible señalar, entonces, que el *Teatro Épico* se trata de una toma de posición, que significa *tomar conciencia* mediante una nueva forma de despliegue del material de lo real. Esta no se hallará ni en la intemporal ficción, ni en la factualidad cronológica de los hechos de la realidad, sino en las condiciones de experimentación para mostrar el carácter no ideal, contradictorio, conflictual de la historia. (Didi- Huberman, 2008:58-59) Su forma básica, dirá Benjamin, es la sacudida, en intervalos que rompan la ilusión del público, reservados para tomar posición crítica. (Benjamín, 1966: 30) La forma de tomar posición fue el “distanciamiento”.

(...) si nunca trabajaba sin tomar posición, nunca tomaba posición sin buscar saber, nunca buscaba saber sin tener ante los ojos los documentos que le parecían apropiados. Pero no veía nada sin deconstruir y luego remontar por su propia cuenta, para exponerlo mejor, el material visual que había elegido examinar. (Didi- Huberman, 2008: 27)

El *efecto de distanciamiento* es un distanciarse no solo para mirar de lejos, sino para aguzar la mirada, todo arte es un arte de la observación. No para que lo observado sea inalcanzable, sino para que la distancia nos de acceso a las diferencias, al proceso dialéctico. Distanciar es mostrar, no representar, sino adjuntar, visual y temporalmente, diferencias. En *el distanciamiento*, es la simplicidad y la “unidad” de las cosas la que se vuelve lejana, mientras que su complejidad y su naturaleza disociada pasan a primer plano. Se distancia para mostrar, hacer que aparezca la imagen, informando que lo que se ve es solo un aspecto de algo, no la cosa entera, sino la cosa misma que la imagen representa. Es hacer de lo que se muestra, una cuestión de conocimiento. (Didi-

Huberman, 2008: 60-62) Es decir, las cosas deben ser observadas y después comprendidas, primero ejercen un efecto pedagógico, luego uno político, y finalmente poético. (Benjamín, 1966: 20)

La ruptura de la acción, por la cual Brecht ha definido su teatro épico, actúa permanentemente contra la ilusión en el público. En efecto esa ilusión es inútil para el teatro que se propone tratar los elementos de lo real en el sentido de un ordenamiento experimental. Al final, no al comienzo, de ese experimento están las situaciones. Situaciones que, en esta o en aquella apariencia, siempre son las nuestras. No se le acercan al espectador, sino que son distanciadas de él. No reconoce en ellas situaciones reales con suficiencia, como en el teatro del naturalismo, sino con asombro. El teatro épico no refleja situaciones, sino que las descubre. El descubrimiento de las situaciones se realiza mediante la ruptura de los desarrollos. Solo que la ruptura no tiene aquí un carácter efectista, sino una función organizadora. Ella hace que se detenga la acción y obliga así al oyente a tomar posición frente a los hechos presentados; y al actor, frente a su papel. (Benjamín, 1966: 93)

Este tipo de observación y posicionamiento debe ser asumida por el sujeto creador y analizar la acción en la escena desde esta perspectiva. Este es el sentido de tomar distancia, es decir, el artista se distancia para desarrollar un modo de observación histórica, y luego ponerlo a disposición colectiva y estimular que el espectador ejecute esa misma forma de observación. Así como el actor, la representación escénica no pretenderá una metamorfosis con la realidad, tampoco el espectador buscará la identificación. El *teatro épico* tiene como misión despertar el asombro en el espectador, y éste, en vez de identificarse con el héroe, aprenderá a asombrarse ante las condiciones en que el héroe se mueve. (Benjamín, 1966: 10)

La representación sometió a los personajes y a los temas de esas obras a un proceso de distanciamiento. Era el distanciamiento necesario para comprender. En todo “sobrentendido” hay una lisa y llana renuncia a entender.

Lo “natural” debía destacarse como lo extraordinario. Solo así podían ponerse de manifiesto las leyes de causa y efecto. El proceder del hombre debía ser así, y al mismo tiempo debía ser de otra manera. (Brecht, 1970:128)

*El distanciamiento* es una técnica que permite, tanto a artistas-productores como espectadores-productores, introducir la dialéctica para historizar las actitudes, los comportamientos, las situaciones y los procesos. Resulta destacable el sentido de esta técnica, porque el debate en torno a la identificación no es un debate cualquiera, en él se encuentra involucrado el destino mismo del arte teatral, si por tal entendemos aquella necesidad de adquirir eficacia.

En la época del capitalismo en desarrollo, la catarsis del teatro tradicional cumplió un papel de sustituto de la frustración real, lo que dificultaba la toma de conciencia y, por lo mismo, lo alejaba de la posibilidad de contribuir a la transformación de la sociedad. (Posada, 1969: 73-75) Por lo mismo, el espectador moderno debía aprender a comportarse críticamente, y el artista tenía que facilitárselo (Posada, 1969: 139) procurando que los diferentes modos de expresión y las diversas tradiciones-cultas, jugaran un papel activo para promover la actividad consciente de las masas populares, en pro de la transformación social. (Posada, 1969:81)

De esta forma, la actitud crítica del artista como del espectador, está vinculada inextricablemente al efecto de distanciamiento (Posada 1969: 74) puesto que su objetivo es posibilitar una actitud pesquisidora y crítica a través de medios artísticos (Brecht en Posada 1969:74), que le permita aprender críticamente las condiciones y las características de las estructuras sociales en cuestión. (Posada 1969: 74)

Como se señaló anteriormente, una de las principales nuevas funciones del teatro para Brecht, fue promover la productividad a partir de entretener, enseñar y entusiasmar. Este planteamiento lo hace en el entendido que la nueva productividad es la crítica, y es ésta la que posibilita el goce por el hallazgo y el descubrimiento. El *distanciamiento* es igual a *actitud crítica*, no identificación sino *discusión*.

No basta con reclamar del teatro tan solo conocimientos, reveladoras reproducciones de la realidad. Nuestro teatro debe despertar el gusto en el conocimiento, debe organizar el placer en la transformación de la realidad. Nuestros espectadores no solamente tienen que escuchar de qué modo se libera al Prometeo encadenado, sino que también deben ejercitarse en el placer de liberarlo. Todos los gustos y placeres de los inventores y descubridores tienen que ser enseñados por nuestro teatro. (Brecht, 1972: 7)

Esta productividad mejora la diversión de los espectadores y les posibilita mejorarse, asimismo, y asumir una posición de rechazo frente al sistema. Por lo tanto, la actitud del espectador es la de un coproductor de la obra artística.

A lo real se accede no por el acto o proceso de hacer explícito lo que ya se era, sino por descubrir la radical novedad de algo diferente a nosotros mismos. El teatro épico ofrece un “modelo” de acción, el cual interpela al espectador: ante la pieza inacabada, este último puede acabarla en la vida real (Posada, 1969: 141)

Se deja claro que para Brecht enseñar y divertir no eran oposiciones, sino que muy por el contrario se exaltan. Al hacer de la crítica un método de la productividad, un placer, el teatro en el terreno de la ética tiene muchas posibilidades. (Brecht, 1972: 25) No se enseña como un modo de adoctrinamiento, sino que se enseña un proceso de *práctica de libertad*, que permita adoptar una actitud crítica.

Un placer típico de nuestra época, que lleva a cabo tantas y tan múltiples modificaciones de la naturaleza, consiste en concebirlo todo de tal modo que podamos intervenir nosotros. Solemos decir que como es mucho lo que hay dentro del hombre, mucho es también lo que de él puede hacerse. No puede seguir siendo tal como es ahora.; no solo ha de ser considerado tal como es ahora, sino también como podrís ser. (Brecht, 1972: 83)

### La Dialéctica

La acción del distanciamiento, como señaló Brecht:

Es la que le permite al teatro utilizar en sus reproducciones de la convivencia humana el método de la nueva sociedad, o sea la dialéctica materialista. A fin de llegar al centro móvil de la sociedad, este método trata las situaciones sociales como procesos, estudiándolos en sus contradicciones. Para este método solo existe todo aquello que está transformándose, o sea todo aquello que está en discrepancia consigo mismo. Esto es válido para los sentimientos, las opiniones y acciones de ellos hombres, en los que se expresa el modo particular de la convivencia social en cada caso. (Brecht, 1972: 82)

Como se señaló anteriormente, Brecht rechazó la lógica dialéctica hegeliana de que el hombre es un resultado de una relación inmutable entre su medio ambiente exterior y su interior. Y su condicionamiento material lo consideró dialéctico estructural (Posada 1969: 103), es decir, el hombre debía concebirse como el conjunto de todas las relaciones sociales, y solo es comprensible por los procesos de los cuales se haga parte y por los cuales es lo que es. (Benjamin en Posada, 1969: 103) Y que los factores determinantes de las actitudes humanas toman su lugar dentro de los procesos (Brecht en Posada 1969:103)

En esta dialéctica social, las estructuras condicionan el comportamiento de los sujetos o de los grupos, y poseen una capacidad de reproducción debido a sus propios mecanismos, lo cual hace que la acción humana sea ineficaz a menos que se ejerza dentro de ellas. (Posada, 1969: 131) Si las relaciones sociales están producidas por los seres humanos, también pueden ser modificadas

por ellos e incluso reemplazadas. (Jameson, 2013: 62) En este sentido, la concepción del teatro como un aparato de producción, que está condicionado por la sociedad, es decir, es un mecanismo que produce, fundamentalmente, mercancías e ideologías, cualquier reforma que quiera realizarse en él tiene que pretender una refuncionalización del mismo en todas sus partes, para producir algo nuevo. (de Vicente Hernando, 2013: 200- 201) Lo nuevo debe ser un conocimiento, basado en la ciencia del materialismo dialéctico. Esta perspectiva de la historia, donde la lucha de clases y de la sociedad son autoras de todos los destinos de sus integrantes, deberá hacer variar también la representación que el teatro hace de la existencia humana en común (Brecht en Posada, 1969: 131)

Este modo de observación permite comprender la causalidad de los comportamientos humanos, que son temporales y que cambian en el curso de la historia. El proceso de causalidad dialéctica es fundamental para entender cómo se produce el cambio y la transformación en la sociedad. Que puede resumirse en la relación en la de una *estructura latente o infraestructura*, es decir, las relaciones de producción, las condiciones o el estado de cosas existente en un momento dado (la tesis), y los efectos de esta, es decir, los conflictos que se derivan, sus contradicciones, la lucha de clases (la antítesis). Y que da lugar a una nueva estructura, que, desde el marxismo, se refiere a los cambios en la estructura social o económica que resultan de las contradicciones y conflictos en la infraestructura.

La dialéctica proviene del verbo griego *dialegestai*, que significa controvertir, introducir una diferencia en el discurso. Confrontar opiniones divergentes con el fin de lograr un acuerdo sobre un sentido mutuamente admitido como verdadero. Es una manera de pensar confrontando diferentes puntos de vista sobre una misma cuestión. (Didi-Huberman, 2008: 82) Para Brecht esta fue la única forma de orientarse en el pensamiento, y de pensar el teatro. (Brecht, 1977:86) ya que, sin puntos de vista y objetivos determinados, era imposible elaborar reproducciones de referencia. (Brecht, 1972: 87) Esta forma de orientarse en el pensamiento, también debía constituir una conducta social, puesto que el pensamiento debe llegar a ser interviniente en la historia, en las relaciones de las personas entre sí, en las instituciones, en los medios de producción, en la economía y en el pensamiento mismo. (Brecht, 1970: 74) Ya que solo se posee perspectivas cuando se está al tanto de sí mismo y de la conducta del mundo circundante, y cuando se está en condiciones de influir sobre este. (Brecht 1970: 82)

Un método de pensamiento o, mejor dicho, una sucesión coherente de métodos inteligibles que permiten resolver ciertas ideas rígidas y hacer valer la práctica en contra de las ideologías dominantes. Acaso sea posible demostrar con cierto éxito, y en forma de osadas deducciones, el comportamiento de la Naturaleza como dialéctico, pero quizás es más fácil señalar los éxitos palpables e imprescindibles ya logrados por un comportamiento dialéctico, es decir, por el empleo de los métodos dialécticos en cuanto a situaciones y fenómenos sociales, o sea a la naturaleza de la sociedad, más exactamente de nuestra sociedad. (Brecht, 1970: 73)

Pero para Brecht, la cuestión dialéctica se plantea como un compromiso con la verdad, y el valor para escribir la verdad en su dimensión práctica (Brecht, 1970: 91) o en un sentido político, para hacer de la dialéctica un arte que permitiera hacer emerger la verdad, para manejarla como un arma. Esto quiere decir, interrogar todas las cosas y los acontecimientos por lo que tienen de efímeros y variables, y mostrar que el destino de la humanidad viene preparado por la humanidad. (Didi-Huberman, 2008:84)

(...) la nueva teoría solo puede ser una teoría de la historia de la producción de conocimientos, es decir, una teoría de las condiciones reales (...) del proceso de esa producción. El materialismo expresa los principios de las producciones de la práctica que produce los conocimientos. Sus dos principios fundamentales son: i.- la primacía de lo real sobre su conocimiento, o primacía del ser sobre su pensamiento. ii.- la distinción de lo real (el ser) y su conocimiento. Esta distinción de realidad es correlativa de una correspondencia de conocimiento entre el conocimiento y su objeto. (Althusser, 1987:37-50)

Didi-Huberman nos señala que el valor del uso artístico de la dialéctica de Brecht se diferencia del valor del uso filosófico o doctrinal, ya que la verdad se expone desorganizándola, se *dyspone* separando y rejunta los elementos de incluso una forma improbable, pero nunca explicándola.

Ahí donde el filósofo neohegeliano construye argumentos para plantear la verdad, el artista del montaje fabrica heterogeneidades para *dys-poner la verdad* en un orden que no es precisamente el orden de las razones, sino el de las “correspondencias” (para hablar con Baudelaire), de las “afinidades electivas (para hablar con Goethe y Benjamin), de los “desgarros” (para hablar con Georges Bataille) o de las atracciones (para hablar con Eisenstein). (Didi-Huberman, 2008:114)

A partir de esto, se busca detectar las contradicciones en formaciones que se presentan como homogéneas, para orientar nuestro interés hacia las modificaciones, las transformaciones, los desarrollos. De este modo, se introduce al individuo en un contexto histórico particular, y a partir de esto, plantea un mecanismo que permite dividir al individuo en su historia, resaltando los procesos de las situaciones que vive y señalando las posibilidades de su accionar, que pueden ser correctos o incorrectos. Este mecanismo introduce al individuo en una lógica relacional que

posibilita el conocimiento de este en sus partes contradictorias, haciendo visible la forma en que cambia o se transforma. Por lo tanto, los personajes aquí no son psicológicos, sino contradictorios, son proyecciones de las condiciones históricas que viven. (de Vicente Hernando, 2013: 172-186)

La dialéctica tuvo su apogeo con Hegel, en la época donde la burguesía tiene a sus espaldas su revolución y por el frente la ascensión del creciente proletariado. (Brecht, 1970: 70-71) Sin embargo, Brecht, en su *Teatro Épico*, a diferencia de Hegel, que expone en su estética una dialéctica de la resolución y de la síntesis, propondrá *una infernal reactivación de las contradicciones y la fatalidad de la no síntesis*, (Didi-Huberman, 2008: 85) *una dialéctica que se derive de la historia de la realidad, no de la historia del espíritu*. (Brecht 1977:86)

En resumen, el mismo Brecht señaló:

Para resumir: el arte dramático naturalista tomó de la novela francesa el tema y a la vez la forma épica. Esta última (la parte más débil del arte dramático naturalista) fue tomada por la dramática más reciente, con renuncia de los temas, como principio formal. Con esta forma de presentación épica adoptó también aquel elemento didáctico ya oculto en la dramática naturalista, dramática de la vivencia; pero este elemento mismo alcanzó en cierta manera una pura validez, cuando aplicó a la realidad la nueva forma épica lo cual descubrió la dialéctica de la realidad (haciéndose de este modo consciente de su propia dialéctica). Pero aquellos ensayos en el vacío espacio no habían sido un simple rodeo. Para esos ensayos el gesto fue precisamente lo dialéctico oculto en lo teatral-dramático. (Brecht, 1972: 27)

### A modo de cierre de capítulo

Me posiciono desde la perspectiva de la *cartografía* crítica, desde la cual es un imperativo desarticular genealogías hegemónicas para dar lugar a otras distintas y acalladas por la colonialidad del poder, y sin buscar un reduccionismo identitario, sino indagando en sus contaminaciones, olvidos, y entrecruzamientos fronterizos. Y entendiendo que “lo político” está definido por el antagonismo constitutivo de las sociedades humanas, como una práctica de libertad. Un teatro como *experiencia*, en los términos planteados, es decir, como una producción social específica que determina una forma de configurar un territorio, y que incorpora *lo político* como su elemento diferenciador, esta puede emerger en distintos lugares donde se den las condiciones históricas necesarias.

Así, entender el *teatro político* en términos de *experiencia*, como hemos expuesto, nos permite más que buscar la originalidad de la práctica, observar formas de producción de la vida, y posicionamientos desde el teatro frente la historia. También hay que entender la manera en que, desde estas experiencias, los cuerpos, las colectividades se relacionan entre sí, generan conocimientos sobre la realidad, y métodos a partir de los cuales buscan transformarse a sí mismos, construyendo espacios de resistencia y prácticas de libertad para modificar las relaciones de poder de las que forman parte, y crear otras relaciones y condiciones de subsistencia.

El concepto del *teatro político* es enunciado por Piscator en 1919, y junto con la propuesta de Brecht, son las más conocidas en torno a esta experiencia. Su conocimientos y aportes han sido referencia en muchos territorios del mundo, para otras y otros creadores, como veremos en el siguiente capítulo. Sin embargo, la práctica de un *teatro político* tiene otras experiencias, y no nacen necesariamente como referencia de los creadores alemanes. Sino que, en cualquier lugar, y desarrollada por sujetos políticos que trabajaran desde el teatro en determinadas circunstancias materiales e históricas, desde una perspectiva crítica en relación con la verdad construida desde el poder, y sus mecanismos como forma de dominación e identificación.

Un ejemplo, claro y concreto, es la emergencia, del *Teatro obrero* en Chile, en sincronía, por ejemplo, con el desarrollo de las propuestas de Piscator y Brecht. Que contribuyó a una forma de antagonismo desde la práctica cultural, posicionándose críticamente a formas de representación de la identidad de su época, y que intentaba responder la pregunta sugerida por Cesar de Vicente: *¿Cuál es la estructura de poder que determina las condiciones sociales en las que suceden los hechos?*

Por lo tanto, en el siguiente capítulo, me gustaría exponer tres momentos en la historia de Chile, dónde se pudieron desarrollar experiencias específicas de *teatro político*. Estos momentos históricos serán los inicios del siglo XX, cuando se desarrolló la *experiencia* del *Teatro obrero*, la que podríamos señalar como una *experiencia* originaria de un *teatro político* en Chile. Un segundo momento histórico son las experiencias de *teatro político* popular desarrolladas desde los años 60 hasta el año 1973. Por último, el tercer momento lo constituyen experiencias desarrolladas entre los años 2000-2019.

Estos tres momentos, constituirían una *tradición discontinua*, no por la ausencia de otras experiencias entre estos periodos, sino porque su discontinuidad está determinada por las condiciones históricas que obligan al repliegue, por cuestiones vitales o estratégicas, de las personas y colectividades que participan de estas, impidiendo su desarrollo en condiciones de libertad o relativa libertad.

Lo que se busca con esto es ofrecer una *cartografía mínima* sobre esta *tradición discontinua* de la *experiencia del teatro político chileno*, como una forma de narrativa histórica crítica del relato de la tradición teatral chilena oficial. No se trata de una negación de esta última, sino un ejercicio que permita desbordar sus límites fijados hasta ahora, para contribuir a la construcción del canon del Teatro Chileno, del *Teatro político* y al Teatro Universal. También, para identificar los cruces, contaminaciones, diálogos, entre las propuestas sistematizadas por ejemplo de Brecht o Piscator, entre otros entrecruzamientos.

## Capítulo 3

### Cartografía mínima de un *teatro político* en Chile: Una Tradición Discontinua.

“*Para saber hay que tomar posición*” (Didi-Huberman, 2013:9), para trazar cualquier recorrido, es importante definir un territorio. Trazamos continuamente, a nivel inconsciente y consciente, cartografías dinámicas que nos ayudan a desplazarnos (Perales, 2010: 89), o como nos señala Guattari *siempre se tiene que partir de alguna cosa, es decir, siempre se tiene que disponer de una cartografía mínima* (Guattari y Rolnik, 2006: 97) para construir sentido, *en un triple sentido de la palabra: tiene su marca en la sensibilidad, orienta y habilita la comprensión.* (Iconoclastas, 2007)

Para saber hay que tomar posición. No es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa. Por ejemplo, se trata de afrontar algo; pero también debemos contar con todo aquello de lo que nos apartamos, el fuera-de-campo que existe detrás de nosotros, que quizás negamos pero que, en gran parte, condiciona nuestro movimiento, por lo tanto, nuestra posición. Se trata igualmente de situarse en el tiempo. Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro. Pero todo esto no existe más que sobre el fondo de una temporalidad que nos precede, nos engloba, apela a nuestra memoria hasta en nuestras tentativas de olvido, de ruptura, de novedad absoluta. Para saber, hay que saber lo que se quiere, pero, también, hay que saber dónde se sitúan nuestro no-saber, nuestros miedos latentes, nuestros deseos inconscientes, por lo tanto. Para saber hay que contar con dos resistencias por lo menos, dos significados de la palabra resistencia: la que dicta nuestra voluntad filosófica o política de romper las barreras de la opinión (es la resistencia que dice no a esto, sí a aquello) pero, asimismo, la que dicta nuestra propensión psíquica a erigir otras barreras en el acceso siempre peligroso al sentido profundo de nuestro deseo de saber (es la resistencia que ya no sabe muy bien lo que consiente ni a lo quiere renunciar). (Didi-Huberman, 2013: 9)

Cuando hablamos de *teatro político*, hablamos de un concepto que encierra una problemática. Esta es, la del poder y la potencia del ser humano.

Lo político surge bajo la condición de expresar el querer y el deseo social, en tanto tramada por el antagonismo. (de Vicente, 2013:97) Entonces, creo importante, identificar primero el sujeto social y como opera lo político en esta *tradición discontinua* en cada en cada uno de sus tiempos, para trazar una línea temporal específica.

La idea de una *tradición discontinua* aparece expresada en el N°8 de la Revista *Conjunto* el año 1968 por Orlando Rodríguez, a propósito de la práctica de los Teatros Obreros de principio del siglo XX y el desarrollo del Teatro Chileno de los 60' y principios de los 70'. Intentaré trazar un conjunto de relaciones posibles para comprender cuál es la dimensión y a qué escala esta tradición reaparece o se reconfigura en el teatro de los años 60, y posteriormente, en el *Teatro contemporáneo*.

Los procesos de transformación social requieren de tiempo, son decenas de años, generaciones completas que se necesitan para que los cambios operen al interior de una cultura y la modifiquen, incluso algunas simientes pueden quedar suspendidas en el tiempo y permanecer flotando, cayendo de repente en un contexto que las convoque y vuelven a florecer. No se tiene certeza de cómo procesos del pasado pueden llegar a influenciar el presente dando saltos cósmicos en el tiempo, no respetando lo cronológico y así, como algunas transformaciones que se instalaron primigeniamente a inicios del siglo XX repercuten y tienen un segundo o hasta un tercer aire de crecimiento; o bien, como manifestaciones sociales y culturales con más de treinta años de distancia, se reencuentran, produciendo una especie de estallido sabio del tiempo. (Fariás Cerpa, en Aravena et al., 2018: 41)

Por otro lado, también tomo como referencia la idea de una *tradición de la discontinuidad*, que es señalada por Walter Benjamin en sus planteamientos sobre la historia, la cultura y la política. Esta se basa en la idea que la historia y la tradición no son líneas continuas de desarrollo, sino fundamentalmente rupturas y discontinuidades. En su ensayo *Tesis sobre la filosofía de la historia*, sugiere la importancia de desafiar esa noción tradicional de la historia como una narrativa progresiva y unificada. También propone que la historia de los oprimidos puede entenderse como una *tradición de la discontinuidad*, que se compone de momentos fragmentados y saltos, y que a menudo son pasados por alto por la historia oficial. Por esto, no se trata de una lógica de los vencedores, sino por el contrario se centra en la relación de la lucha de clases y la transmisión cultural.

Benjamin plantea que los procesos de transmisión cultural son esenciales en la lucha de clases, ya que la clase dominante tiende a apropiarse y transmitir su versión de la cultura y la historia. Por lo tanto, interrumpir ese proceso, desafiando la narrativa dominante y exponiendo las experiencias y las luchas de los oprimidos, clausuradas en el momento presente, constituye un acto de resistencia, revolucionario, transformador y político. “*Citar*” la historia implica apropiarse de ciertas figuras del pasado como referencias actuales, a los efectos de interrumpir una historia sellada por la

*dominación*. (Lipcen, 2018: 7) Pensar la tradición de los oprimidos como una tradición de la discontinuidad, y abrir determinadas estancias del pasado hasta ahora ocultas (Benjamín, 2009: 307) era el modo de reponer las fuerzas revolucionarias del pasado e interrumpir el cortejo triunfal (Benjamin, 2008. 42) de la cultura del vencedor y su transmisión en forma de una historia universal, en el presente.

Para el pensador revolucionario la oportunidad revolucionaria propia de cada momento tiene su banco de pruebas en la situación política existente. Pero la verificación no es menor si se efectúa valorando la capacidad de apertura de que dispone cada instante para abrir determinadas estancias del pasado hasta ahora clausuradas. La entrada en esa estancia coincide de lleno con la acción política (Benjamin 2009: 307)

Recuperar esta idea permite entender que las experiencias del *teatro político* son procesos que están absolutamente vinculadas a los procesos históricos, como momentos de resistencia y construcción. Se trata de citar dicho salto, que se remonta y trae al presente un determinado pasado: aquel que ha quedado frustrado, que no pudo llevar a cabo sus proyectos y que ha sido dejado de lado en la historia. (Lipcen, 2018: 7) Se relacionan también a lo propuesto por Foucault en torno a la *experiencia* como un saber acumulado en las luchas, en formas de la manifestación de *lo político* de manera experimental, es decir, de *experiencia* de lo que somos que nos permita ser de otra manera.

(...) ningún hecho es histórico meramente por una causa. Habrá de serlo, póstumamente, en virtud de acaecimientos que pueden estar separados de él por milenios. El historiador que toma de aquí su punto de partida ya no deja más que la sucesión de acaecimientos le corra entre los dedos como un rosario. Coge la constelación en que su propia época ha entrado con una (época) anterior enteramente determinada (Benjamin 1996: 65)

Permite entender su historia dinámica, no homogénea, y se da a partir de un proceso constructivo en la medida que un hecho histórico llegará a serlo en el presente solo cuando se relaciona con los problemas de nuestra propia época, reestableciendo el vínculo experiencial. De esta forma, podremos visualizar cuál es el proceso de una práctica histórica específica, y de un teatro que se ajusta a la realidad epocal y territorial, también porque al visualizar este proceso, será posible identificar cómo las otras constelaciones determinadas se encuentran con las propias, para observar el influjo y las equivalencias como, por ejemplo, el dialogo con el teatro de Bertolt Brecht. De esta

manera, si trazáramos un plano del *Teatro político chileno* podemos constelar sus diferentes memorias y naturalezas.

Con la actualización de los momentos históricos del pasado reprimido es posible mostrar la discontinuidad de la historia encubierta por las ideologías dominantes y establecer nuevas continuidades mediante la realización actual de las posibilidades frustradas y las esperanzas incumplidas (Zamora 2011: 523)

### Una perspectiva Histórica y Territorial

El nacionalismo de los pobres:

Algunos pensaban que, como Hui-jeh había sojuzgado a muchos pueblos, el nacionalismo tendría que dar resultados útiles en esos pueblos, el derrocamiento de Hui-jeh, por ejemplo. <<si esos pueblos se sacuden el yugo de Hui-jeh por nacionalismo, acabarán sometiéndose al yugo de sus propios amos. El nacionalismo de los grandes señores beneficia a los grandes señores. El nacionalismo de la gente pobre beneficia a sí mismo a los grandes señores. El nacionalismo no mejora porque aparezca la gente pobre, más bien se vuelve totalmente absurdo. (Brecht, 1991: 119)

A modo de introducción, es importante señalar que, a nivel general, se ha entendido el *Teatro Chileno* desde una perspectiva de identidad, es decir, indaga en la pregunta ¿qué es lo *chileno*? Esta pregunta responde a una estrategia desde las estructuras del poder, para configurar una identidad nacional, así lo señala Luís Pradenas, en su texto *Historia del Teatro en Chile: Huellas y trayectorias* (2006).

El arte dramático en Chile surgió impulsado desde la esfera de lo político, en el momento germinal de la República. Intelectuales hispanoamericanos y criollos, desde la prensa folletinesca, reconocen la utilidad del teatro como instrumento de educación y de propaganda contra el absolutismo colonial. Se promueve la construcción de un teatro nacional, capaz de modelar y unificar una comunidad de conciencias, conjugada en un nosotros, definido como americano, republicano y liberal.

Durante las primeras décadas de la República de Chile, el teatro se vinculó al ejercicio de la política, configurándose, además de un ejercicio de divertimento, como un medio que posibilita la construcción de un discurso de identidad, un nosotros americano, republicano y liberal, como un instrumento de educación y de propaganda contra la tiranía colonial. Este ideario republicano se

sustentaba en las declaraciones de derechos humanos proclamadas durante la Revolución Francesa y la Revolución Norteamericana. El objetivo principal era homogeneizar a la población y darle el carácter de ciudadanos, reafirmando una moralidad pública, orientándola hacia el progreso y el bienestar social, y por sobre todo, el amor a la naciente nación y la patria. Si bien la producción teatral de aquella época fue escasa, destacan nombres como el de los sacerdotes jesuitas Fray José Erazo y Fray Camilo Henríquez.

El discurso de identidad promovido desde el teatro se basó fundamentalmente en dos aspectos. Por una parte, la representación de la identidad criolla tomó como referencia las luchas independentistas hispanoamericanas<sup>9</sup>. Por otra, este discurso se construyó desde la representación de la resistencia indígena mapuche al conquistador español, lo que, según Pradenas, constituye un discurso ideológico de continuidad histórica propiamente americana. Aunque en su estudio también señala, que la presencia indígena en estas dramaturgias es meramente decorativas y siempre puestas en una dimensión mitológica. La representación de la figura del indígena, principalmente del Mapuche, que a la vez que, simbolizaba la defensa de la libertad y la lucha contra el conquistador español, era una cultura que significaba barbarie, ajeno a la razón, y algo a desterrar para la construcción de esta nueva sociedad. Esta contradicción se ha mantenido, salvo contadas excepciones, como es el caso de la obra *Lautaro* de Isidora Aguirre, de 1982, *Medea Mapuche* de Juan Radrigán, y la producción de las compañías contemporáneas como Cía. Teatro a Lo Mapuche y Kimün Teatro, entre otras.

A este proceso, le siguió la migración de muchos intelectuales hispanoamericanos como parte de la efervescencia cultural desde la primera mitad del s. XIX, que generan una interesante pugna orientada a la búsqueda de una expresión propia chilena y americana. Esta búsqueda principalmente literaria, evidentemente también guarda relación con la creación dramática y las formas de llevarlo a escena. Lo mayormente significativo de esta etapa será el surgimiento de intelectuales como Andrés Bello, José Victorino Lastarria, Francisco Bilbao, y la formación de la Universidad de Chile. Una generación crítica que buscó una emancipación intelectual, una profundización de la democracia y de la soberanía popular. Esta *experiencia* permitió la

---

<sup>9</sup> Los grandes iconos de las luchas independentistas Hispanoamericanas fueron José de San Martín y Simón Bolívar. En Chile, destaca la figura de Manuel Rodríguez. N. Del A.

emergencia de un teatro que diera una mirada hacia adentro, hacia no solo la pregunta de ¿quiénes somos? sino también ¿qué y cómo? Sin embargo, estas preguntas no se respondieron con la aparición del teatro criollo o costumbrista que apareció con posterioridad, tampoco se resolvió en los binomios Europa-América, campo-ciudad, ni menos con la gran referencia del teatro español, la cual estuvo presente hasta principios del s. XX. Esto porque la cuestión de la identidad, que estaba en juego hasta entonces, se pone en tensión y entra en una crisis como una contradicción propia de un estado burgués. En este sentido, la discusión de una creación propiamente latinoamericana es una problemática histórica desde mediados de los años treinta en el s. XIX. Siempre se constituyó desde una épica burguesa y entra en crisis desde finales de ese siglo, y se acentúa y toma mayor relevancia a inicios del s. XX, en el contexto del centenario de la República.

El *Teatro Chileno* a inicios de la República era un teatro antagonista al modelo colonial y al mismo tiempo policial, burgués, en la medida que aspiraba construir una identidad nacional fija y servil a los intereses de la elite criolla burguesa. Por lo tanto, podríamos señalar que, en sus inicios, el teatro chileno se configura de manera contradictoria en términos de lo político.

Estos discursos en el teatro, como queda en evidencia, dan cuenta de un ideario muy concreto desde la política, no solo presente en esta nueva República, sino en una situación internacional, y que responde a la creación y consagración del Estado Nación, a la Revolución Industrial, a la expansión del capitalismo depredador, y a su vez, al discurso antagonista a esta situación, el marxismo, propagado especialmente a partir de las I internacionales (1864, 1889, 1919) y a la Revolución Bolchevique (1917) que incorpora el nuevo tema político: la lucha de clases.

Así como la burguesía lo hace todo para explotar para sí sola la revolución contra el feudalismo, así mismo lanza una dialéctica que señala todas las huellas de una atrofia violenta. La oscuridad del lenguaje hegeliano es la oscuridad de un lenguaje secreto. El mundo ha comenzado a deslizarse, y la humanidad ha entrado en el tobogán. La imagen de Hegel tiene en cuenta esto. Pero la recién llegada burguesía, la clase que, para hacer su revolución, necesitaba otra clase, el proletariado, y que, para estructurar su dominación, debe fortalecer cada vez más a esa otra clase, esa burguesía es un mal exponente, inhibido, de la dialéctica. El mejor exponente es, por su situación, el proletariado. La burguesía, observando la historia, escribe una historia de las transformaciones. Pero ese escritor no se halla en las condiciones de declarar en vigor en el presente, o siquiera para el futuro, lo principios que comprobará en el pasado. Había una vez una historia, ahora ya no la hay. Pues bien, otro escritor sigue escribiendo. La dialéctica del proletariado. (Brecht, 1970: 71-72)

Hasta 1925 en Chile, a pesar de ser una república, rigió una constitución (1833) que diferenciaba entre chilenos y tipos de ciudadanos. Algunos, los propietarios, los dueños de Chile, tenían derecho a sufragar, los otros, indígenas, criollos podres, antiguos esclavos, y todo lo que dejó el pasado colonial, eran, simplemente, según palabras de la oligarquía chilena (aún “dueños”) una masa influenciada y vendible, sin opinión ni prestigio. (Matte en Yáñez, 2018: 11) Estas condiciones históricas del “pueblo” cobró mayor tensión hacia finales del siglo XIX. Primero con la guerra contra la Confederación Perú-Bolivia, y después en la Guerra del Pacífico, cuyo triunfo permitió anexar al territorio chileno dos regiones, Tarapacá y Antofagasta (actualmente Arica y Parinacota, Tarapacá y Antofagasta), territorio rico en salitre natural, plata, cobre, azufre, bórax y depósitos de guano. Esta industria quedó predominantemente en manos de capitalistas ingleses y, posteriormente (1895-1913), pasó a estar bajo el control de alemanes, convirtiéndose en la principal fuente de ingresos de la economía chilena. Se puede concluir que el capitalismo internacional tuvo poder de decisión en el Estado de Chile.

Este fenómeno también generó una migración de mano de obra en grandes proporciones, que venía desde otras provincias chilenas, de países fronterizos, e incluso desde Europa, principalmente españoles. Si la guerra mandó al sacrificio a esa masa de chilenos y no chilenos en nombre de Chile, sin tener derechos constitucionales, la consolidación de la industria minera y de toda una actividad económica alrededor, permitió la explotación en un régimen semi feudal de esta mano de obra.

Brecht, en sus diarios de trabajo, reflexionó respecto de las contradicciones que genera la guerra y cómo la realidad aparece sin matices:

La guerra muestra un carácter curiosamente épico, por así decirlo; está enseñando a la humanidad a conocerse a sí misma, dicta un curso cuyo texto tiene como único acompañamiento el tronar de cañones y el estallido de bombas. Desnuda impudicamente sus objetivos económicos al apelar a medios puramente económicos, a la conquista de mercados se responde con el bloqueo; al equipamiento bélico, con la sustracción de la materia prima. La cubierta ideológica ha llegado a ser tan tenue que ya sólo contribuye a destacar los perfiles de los procesos reales. (Brecht, 1977:68)

En términos políticos, los intereses defendidos por el Estado fueron en gran medida los intereses de la elite terrateniente y en este sentido, el principio de legitimidad del Estado decimonónico y de los primeros veinticinco años del siglo XX, descansó en los intereses de la aristocracia criolla.

En esta misma línea, a partir del año 1891, tras el fin del mencionado conflicto bélico, se sumó la guerra civil, impulsada por la oligarquía que derroca al presidente José Manuel Balmaceda, quien potenció la industria nacional a manos del Estado chileno, y generó las bases de un capitalismo local independiente económicamente, y con esto se impuso un nuevo régimen político en Chile: El Parlamentarismo. Con este régimen liderado por la oligarquía empresarial y terrateniente, el poder estaba en manos del parlamento en donde cada cual velaba por sus propios intereses económicos y políticos. Si este hecho, potenció el poder de la oligarquía y los capitalistas internacionales (Imperialismo Británico), también agudiza las contradicciones de clase, y potenció la aparición de una masa crítica, el proletariado chileno. El hecho histórico más significativo, que evidencia tal contradicción, y muy presente en la historia popular en Chile, es la Matanza de Santa María de Iquique (1907) que da cuenta de una serie de movilizaciones y organización obrera-proletaria que se sucedían desde 1890 en la pampa del Tamarugal, y que llegaron a ser alrededor de 30 hasta finales del siglo XIX.

El norte de Chile, específicamente el territorio anexado después de la guerra fue un escenario propicio para la efervescencia y la movilización popular (Pinto, 2007: 166) y referente de lo que sucedió en diferentes puntos a lo largo del país.

El nuevo siglo asoma en Chile con un tableteo de ametralladoras: 1903, en Valparaíso; 1905, en Santiago; 1906, en Antofagasta; 1907, en Iquique... (Pradenas, 2006: 213)

En 1903, se produjeron huelgas en Tocopilla, Lota y Valparaíso. Mientras que en 1906 en las mineras de Antofagasta. Durante ese año Pedro Montt asumió la presidencia de la República. Asimismo, se promulgó la ley de habitaciones obreras y se creó el Consejo Superior de Habitaciones obreras. En el plano de las obras públicas se inició la construcción del ferrocarril Arica-La Paz. En 1907 en Iquique se produjo la brutal Matanza de los obreros pampinos refugiados en la escuela Santa María. Por otro lado, se creó la Federación de Estudiantes de Chile (FECH). En 1909 se fundó la Federación Obrera de Chile, uno de los primeros movimientos sociales del

siglo XX que luchaba por mejores condiciones de trabajo para las crecientes masas obreras de nuestro país. En 1911 se realizó la primera convención de la Federación Obrera de Chile (FOCH). Durante este año se produjeron los “Sucesos de Rupanco” en que se expulsó a numerosas familias mapuches en las tierras ocupadas por la Sociedad Rupanco. En 1912 en plena etapa de fuertes revueltas sociales liderada por las masas obreras apareció la figura de Luis Emilio Recabarren fundando el Partido Obrero Socialista. En 1915 se promulgó la ley de la “silla”, que implicaba el derecho laboral del obrero de poder sentarse en el trabajo. Prosiguiendo con las leyes laborales, en 1916 se promulgó la ley de accidentes de trabajo, mientras que, en 1917, la ley de descanso dominical. En 1917 resurgió el movimiento ácrata y se multiplicaron sus organizaciones, como la fundación de la central sindical I.W.W. (Industrial Workers of the World o Trabajadores Industriales del Mundo). En 1920 el Liberal Arturo Alessandri Palma asumió la Presidencia de la República implementando un régimen de carácter presidencialista quitándole poder al parlamento, apoyado por las masas obreras que vieron en él la esperanza de cambiar las leyes sociales con relación al trabajo. En su régimen se dictó la Ley de Instrucción Primaria Obligatoria y se dicta el Código del Trabajo. En 1921, debido a los conflictos por el cierre de la oficina salitrera San Gregorio, se produjo otra brutal matanza, la *Matanza de San Gregorio*. En 1922 se funda el Partido Comunista de Chile. En 1924 los militares, apoyando a la oligarquía, se oponen a Alessandri, provocando que abandonara el país. Una de las primeras medidas de esta política militar fue el decreto de la identificación obligatoria de las personas mayores de 16 años. Con esto se muestra el creciente autoritarismo que controla a la sociedad.

Una de las consecuencias que trajo la riqueza del salitre en términos sociales y culturales, fue la consolidación de una oligarquía (burguesa) y una clase trabajadora producto de esta, un proceso dialéctico. La primera se consolida desde lo económico, lo cultural y la violencia. La segunda, por contradicción a la primera, que provocó su organización política y el despliegue de un aparato cultural para potenciar su identidad de clase y disputar poder, o en el mejor de los casos, mejorar su vida.

## La vida cultural burguesa.

En este nuevo Chile, junto a una serie de señales de paulatina modernización en los ámbitos de la vida pública y privada, se desató una loca carrera por la representación social que incluía la construcción de casas cada vez más fastuosas o palacetes; la realización de prolongados viajes a Europa, teniendo como destino la ciudad de París; la celebración de fiestas vistosas; y la adopción de costumbres y prácticas más refinadas en materia de consumo cultural. (González, 2003: 30)

La aristocracia chilena imitaba culturalmente la vida parisina, las viviendas (palacetes), los viajes, los intelectuales y las visitas al Teatro Municipal. Se trataba de una elite que representaba la construcción de una identidad eurocentrista divorciada de la España colonial y encantada con Francia y Alemania como referentes. Seguir a España significaba retroceder simbólicamente a la colonia, en cambio París se transformó en el epicentro de adoración del santiaguino aristócrata de principios del siglo XX. A partir de diversas fuentes historiográficas y archivísticas disponibles en la Biblioteca Nacional, sobre el siglo XIX y principios del XX, se interpreta que existió una prolífica y variada actividad artístico-escénica donde convivían -en tanto arte hegemónico-disciplinas como la ópera, el teatro, la zarzuela y el circo dentro de un mismo programa. Así, se evidencia la multiplicidad artístico-hegemónica que convergía en los distintos teatros donde asistía un público eminentemente burgués, como es el caso del fastuoso teatro Municipal de Santiago o en Valparaíso, ambas reconocidas capitales del arte y la intelectualidad burguesa.

El arte, de corte academicista y hegemónico, se constituyó como un sistema cultural que se identificaba con el paradigma europeo dirigido a las élites burguesas, quienes asistían a los teatros impresionándose con el virtuosismo de la ópera, la zarzuela, el teatro y el circo. Las compañías artísticas tanto teatrales como circenses que presentaban sus espectáculos en los ostentosos teatros eran predominantemente extranjeras y europeas (ingleses, italianos, franceses, alemanes y japoneses). Iván Vera Pinto nos señala que:

entre fines del siglo XIX e inicio del XX el teatro burgués en Chile prosperaba en los ostentosos salones decimonónicos contruidos por los empresarios y el Estado, constituyéndose en una suerte de reservorio y modelador artístico de todos los fenómenos culturales que sucedían en las grandes metrópolis extranjeras, en términos de patrones estéticos a copiar, valores y comportamientos a internalizar y expresión de las manifestaciones artísticas europeas. Ligado a la imposición de este

formato, coexistieron el biógrafo y, luego, el cine, resultando la totalidad de ellos genuinos epicentros de la dominación ideológica burguesa. (Vera Pinto, 2018:50)

Este artefacto cultural, institucionalizado y financiado desde el empresariado y el Estado, evidentemente servía a los intereses de la burguesía chilena y extranjera, y a la pequeña burguesía que la sostenía: funcionarios, autoridades, empresarios, personajes renombrados, oficialidad militar, gente de la banca, altos cargos de administración del estado, etc., que reproducía el mundo desde el punto de vista de aquella élite, indiferente a la situación de las grandes masas, en un proceso de naturalización que provoca un desplazamiento de la representación de la vida burguesa a la representación de la vida (De Vicente Hernando, 2013: 11) dejando, por supuesto, las contradicciones evidentes que se hacían visibles en este contexto. También, el acudir a estos espacios constituía un privilegio, no estando al alcance de las obreras y los obreros en ese momento, relegando a estas y estos, a mínimos espacios y a esfuerzos de los trabajadores, concentrándose su participación en “la cultura” a eventos vinculados a celebraciones patrias, visitas de personalidades o inauguración de temporadas. (Cruzat, 1985: 41)

Para Brecht la cultura constituye dentro de una sociedad de clases un privilegio y un instrumento de dominación: a través de los aparatos ideológicos la cultura se transforma en un sistema material que reproduce -y afirma- en un nivel específico las condiciones sociales de reproducción. O para decirlo en sus palabras: “A través de los aparatos la sociedad absorbe todo lo que necesita para autorreproducirse”<sup>10</sup> cumple una función orgánica en el campo ideológico: difunde y “estetiza” los modos de vida, las costumbres, los usos sociales, las creencias que ayudan a sostener -en un nivel particular- la hegemonía de las clases dominantes. (Piglia, 1975:5)

## Teatro Obrero

Durante las primeras tres décadas del siglo XX en Chile se desarrolla una creciente actividad teatral, destacando dos procesos: *teatros profesionales* y *Teatro obrero*.

El movimiento de los *teatros profesionales* fue primer proceso hacia la conformación de un mercado teatral nacional amplio y diverso socialmente. Este proceso se gestó sobre la base de una

---

<sup>10</sup> Sobre la cita en esta cita, explica el autor: “Esta cita pertenece a uno de los ensayos de Brecht sobre teatro que fue traducido por Adolfo Sánchez Vázquez en el título de “Novedades formales y refuncionalización artística”; en el volumen colectivo *Estética y marxismo*, México, ERA, 1970 T. I, p. 161.”

corriente migratoria de compañías teatrales españolas, argentinas y peruanas, principalmente, que recorrían las principales ciudades del país. Esta actividad que poco a poco fue nacionalizándose debido a situaciones históricas, como el estallido de la primera guerra mundial en 1914, y la apertura del canal de Panamá el mismo año, que dificultaron el traslado de artistas que venían de Europa, lo que hizo decaer el flujo cultural extranjero. Aun así, el repertorio de los *teatros profesionales* fue compuesto por lo que se conoció en Chile como, el “genero menor” o “de batalla”, compuesto por sátiras, sainetes, operetas, zarzuelas chicas, comedias cómicas o sentimentales.

Esta producción se orientó hacia la creciente población urbana, estrato medios y populares, y se constituyó como un mercado autónomo de la elite y el Estado, y que se expandió hasta fines de los años 30. En 1917 se fundó la primera compañía profesional propiamente tal de Enrique Bágüena y Arturo Bürhle, a los que le siguieron muchos más<sup>11</sup>, lo que provocó un aumento de la autoría nacional, así como una gran oferta de obras estrenadas y publicaciones de revistas especializadas, folletos editados por las salas, no solo del centro de la ciudad sino de periferias populares. (Ochsenius, 1982:1-5)

Emigrada el año 18 a Santiago, su éxito entusiasma rápidamente a otros artistas a seguir su ejemplo. Desde 1919 adelante nacen las compañías de Arturo Mario y María Padín, de Nicanor de la Sotta, de Evaristo Lillo, de Nemesio Martínez, de Ítalo Martínez, de Pedro Sienna, de los hermanos Eugenio y Rogel Retes, de Enrique Barrenechea, de Alejandro Flores y Rafael Frontaura. No solo aumenta el número de grupos teatrales, sino también el de autores estrenados, de salas, de críticos y, consecuentemente, de público. Solo en 1918 se contabilizan 28 obras chilenas estrenadas. En 1920 se publican cerca de 70 obras. (Ochsenius, 1982:4)

Según investigaciones sobre el periodo, como las de Abascal Brunet y Pereira Salas (1952) desde fines del siglo XIX se vive una curiosa españolización del ambiente americano en general, y en el repertorio y las formas expresivas, contenían costumbres, dichos, trajes y cantares de las gentes bajas, flamencos y baturros. A eso se le llamó el “género chico”, así como el popularizado en los cafés madrileños a partir de 1969, y trataban de piezas de un acto, breves casi improvisadas, de imaginario comúnmente festivas, a las que se les agregaba música popular y callejera. (Abascal Brunet y Pereira Salas en Ochsenius, 1982:5)

---

<sup>11</sup> Al mismo tiempo se fundó otra compañía dirigida por Manuel Díaz de la Maza, junto a la Compañías Dramática Nacional, tuvieron corta existencia.

Con el desarrollo de este movimiento se provocó la criollización de la escena, buscando referencias más nacionales. Se distinguieron en los repertorios diferentes categorías de acuerdo con el entorno social y cultural. También este movimiento determinó un tipo de interpretación y una especie de especialización en algunos de estos estilos u tipo social.

Distinguen una comedia, usualmente sentimental, de ambiente burgués, - en verdad más ceñida. Ala tradición francesa de la “belle epoque”-, otra urbana de “medio pelo”, finalmente sainete, comedia, drama social o de ambiente popular, campesino u obrero. (Ochsenius, 1982:6)

Autores y actores llegan a especializarse en el registró o en la interpretación de uno u otro tipo social. Alí están, por ejemplo, el galán “pije, cínico y calculador o el dandy sofisticado y despilfarrador, el roto diablo y mentiroso, el huaso ladino y socarrón, el provinciano ingenuo y arribista, el estudiante rebelde y soñador, etc. (Ochsenius, 1982:7)

Respecto de las puestas en escena, estas piezas se centraron en el énfasis puesto en el texto y el gesto, el uso de la entonación “a la española “(melodramática y sobreactuada) de la palabra, apuntadores, el uso de telones pintados, iluminación plana, candilejas, improvisación, latiguillos, y alusiones a la contingencia. (Ochsenius, 1982:7)

Se debe señalar que las condiciones de producción de este movimiento siempre fueron bastante precarias, lo que hizo que la calidad de los espectáculos no pasará de ser obras montadas en poco tiempo, con más voluntad que estudio, debido a que no existían las condiciones económicas para permitirse tiempos adecuados de estudio y preparación.

El teatro se hacía a la diablo, con buena voluntad, con fervor a veces, pero sin que empresarios, ni autores ni interpretes pudieran disfrutar de tranquilidad para el estudio de las obras, ni de dinero para presentar espectáculos decorosos, que atrajeran al público esquivo. Pero, en fin, se hacía lo que se podía. Y así fueron surgiendo autores... y actores que, a falta de tiempo para preparar la presentación de las obras, lucían facultades innatas, chispa de creadores geniales, facilidad de improvisación y sentido escénico rápido y eficaz. (Rafael Fortunara en Ochsenius, 1982:10)

Por aquellos años había que estrenar 2 o 3 obras por semana si se quería conservar el favor del público. Naturalmente los actores debían realizar verdaderos milagros, saliendo a escena con el papel prendido con alfileres, con muy pocos ensayos, y teniendo que recurrir a mil trucos para disimular la ignorancia de la letra, las fallas de la iluminación y la nerviosidad natural que nos embargaba. Pero ese esfuerzo permanente, ese sufrimiento de no poder hacer las cosas como uno soñaba, tenían su compasión en la risa franca, en la emoción contenida y en el aplauso con que ese público premiaba nuestras actuaciones noche a noche. (Rafael Fortunara en Ochsenius, 1982:11)

El gran aporte de este “género chico” fue, en primer lugar, la alternativa que constituyó frente al teatro de la elite, lo que permitió la masificación del consumo teatral. En segundo lugar, el estímulo de la creación nacional. Quizás, lo más importante fue que se posicionó un imaginario teatral con otro tipo de personajes e ideas, lo plebeyo, la heterogeneidad del mundo popular, eso “otro” que no formaba parte de los contenidos del teatro de la elite aristócrata e intelectual de finales del siglo XIX, y de sus referencias de las burguesías europeas, anglosajonas y francesas. Esto permitió un acercamiento del reconocimiento en la escena, de quienes era sus nuevos espectadores.

A pesar de que este teatro pospuso la búsqueda de una dramaturgia de fondo, hacia finales de la época se destacaron tres autores, que se distanciaron de estos contenidos y formas, y que constituirán la primera generación de dramaturgia chilena, reconocida en la mayor parte de las investigaciones históricas, ellos fueron Armando Mook, Germán Luco Cruchaga y Antonio Acevedo Hernández, quienes serán considerando los pioneros de una dramática nacional. El último de ellos fue uno de los primeros referentes de un teatro asociado a las demandas sociales y al anarquismo, ya en 1913 había fundado la Compañía Dramática Nacional, junto a otros intelectuales y escritores anarquistas, aunque esta *experiencia* tuvo corta vida, y sus principales circulaciones fueron por barrios de la periferia de Santiago, en centros gremiales y de manera casi gratuita.

Por otro lado, se desarrolló un segundo proceso, que se inicia en la lógica de un *teatro aficionado*, no comercial, incluso en peores condiciones económicas que los *teatros profesionales*, y al interior de organizaciones gremiales, políticas y culturales autónomas, que conformaron el movimiento del *Teatro obrero*.

El término “aficionado” remite a la moderna acepción trabajo-tiempo libre. Se es autor o actor profesional en la medida en que se asume la práctica teatral como medio de subsistencia, sujeta, en nuestro caso y época, a los avatares de una producción, circulación y consumo regulados por el mercado. En la medida que el mercado se expande, las prácticas teatrales que por distintos motivos no se le integran se igualan, por diferencia, bajo el término de “aficionado”. Sin embargo, bajo este concepto coexisten realidades muy diversas, que guardan distintas relaciones tanto entre sí, como hacia el teatro profesional. (Ochsenius, 1982:13)

Este teatro “aficionado” desarrolló dos posiciones frente al *teatro profesional*, una de complemento y otra de oposición o antagonismo, como también lo hacía ante el teatro de las elites

intelectuales y aristócratas. Su posición de complemento se dio por su carácter vocacional, desde el que se formaron muchos de los participantes de los teatros profesionales, y a la par del proceso de nacionalización de esta práctica. Y también, porque este carácter de aficionados o aprendices creó nuevos públicos, generó nuevos canales de difusión de la práctica teatral y se instalaron como agentes de recambio. Resulta de oposición o antagonista al teatro porque si bien el teatro profesional contribuía a la visibilización de otro imaginario, este no profundizaba en los aspectos importantes de la vida de las capas populares de la sociedad, y menos cambiaba el enfoque sobre la mirada de este universo, a excepción de los autores mencionados que se destacaron por la diferencia que marcaron (Mook, Acevedo Hernández y Luco Cruchaga)

Así, ante la falta de representación de otros aspectos de la vida que hacían sentido a las mayorías sociales de la época y sus problemas, y ante la imposibilidad de acceder a otro mercado por parte de las grandes masas de obreros, ya sea por recursos económicos o por ubicación geográfica, se desarrolló un teatro aficionado que adquirió caracteres propios, y que permitió confrontar estas problemáticas. Ahora bien, este teatro aficionado, *Teatro obrero*, para resolver este aspecto, no se pensó como una simple oferta de consumo cultural, aunque satisfacía esa necesidad. El movimiento teatral obrero se inscribió en un marco mucho mayor y que comprendió otras actividades de la vida.

En efecto, el canto, el baile, la poesía, el teatro, el periodismo, la charla y la conferencia fueron objeto de una intensa práctica al interior de las numerosas organizaciones asalariadas (mancomunales, sociedades libres, en resistencia, etc.). El contenido de tales prácticas expresivas, comunicativas y educativas cubrían una vasta gama de temas e inquietudes, que no se agotaban en la referencia crítica a la estructura política, económica y social del Estado, y en la necesidad de transformarla gradual o súbitamente, en la forma pacífica o violenta. Muchas otras necesidades recibían atención: la familia y el matrimonio, la situación de la mujer y del niño, la recreación y el tiempo libre, la salud y la alimentación, la vivienda y el habitar, etc. En los comienzos del movimiento obrero, lo que anima su voluntad y su perspectiva de cambio es más el de una vida nueva- “la sociedad de los gozos perpetuos” (Recabarren), “la sociedad del amor y de la felicidad humanas”- que el mero recambio de gobierno o de las condiciones estrictamente materiales de vida y de trabajo. (Ochsenius, 1982:14-15)

Este *Teatro obrero* alcanzará su apogeo durante la primera mitad de los años 20, extendiendo su influencia incluso a los teatros profesionales, que incorporaron en sus elencos actores del *Teatro obrero* e influenciaron a autores con sus contenidos y aspiraciones.

## El antagonismo

Esta *experiencia* del *Teatro obrero* y el movimiento social en el que se enmarcó su práctica se instaló como una crítica y como una acción que buscaba pensar la construcción de una nueva sociedad.

Como señalamos anteriormente, la idea del *Estado Nación* y la fijación de una identidad nacional, fue un ejercicio que se tomó el discurso del teatro desde el inicio de la República en Chile, y a nivel estructural, desde el poder se vio acentuado a partir de las guerras mencionadas<sup>12</sup>.

La etapa de formación del Estado nacional, que en Chile tuvo como agente a la elite, acudió a los lenguajes políticos de la emancipación, del republicanismo y de la configuración de un orden liberal (en términos de Estado, ciudadanía y territorio). La conformación de un Estado nacional de tinte oligárquico y excluyente experimentó una articulación centralizada de la soberanía nacional, acompañada con una ideología de la homogeneidad (Subercaseaux, 2007: 247).

Al mismo tiempo, hubo un cambio de modelo económico en Chile que paso de ser una producción colonial a un modo de producción capitalista durante la segunda mitad del siglo XIX, a partir de un proceso de industrialización que se va consolidando hacia 1880, coincidentemente a la expansión del Estado Nación, producto del triunfo en la Guerra del Pacífico. Esto provocó no solo un cambio a nivel económico, sino también en la estructura social y cultural del país. (Grez, 2011: 11)

A pesar de que este discurso nacionalista se hace presente también en las clases populares, la llamada *cuestión social* comienza a hacerse presente, y sus demandas se ven potenciadas por un proceso de nueva organización laboral, que propicia el surgimiento un proceso en la organización del movimiento obrero y sus transformaciones ideológicas. Irán desde mediados de siglo XIX, con

---

<sup>12</sup> *En este largo proceso, la Guerra del Pacífico (1879-1883) y sus réplicas jugaron un papel implícita o explícitamente en dirección del nacionalismo. Sergio Grez nos informa: La Guerra del Pacífico cambió, al menos parcialmente, la percepción que la elite chilena tenía de las masas plebeyas. Los rotos se convirtieron en los héroes que habían conquistado para Chile ricas regiones gracias a su coraje y sacrificio. A la simple conmiseración cristiana, se agregaban ahora los sentimientos nacionalistas heridos por la imagen «degeneramiento de la raza» que proyectaba la espantosa mortalidad, lahorribles condiciones de vida en los ranchos, conventillos y cuartos redondos; el alcoholismo, la prostitución, las enfermedades y epidemias con su secuela de millares de muertos, y la desintegración de la familia en los sectores populares (2007: 185). De esta manera, la Guerra «sirvió» para que la elite al menos «viese» a los sectores populares y, a su vez estos, quisiesen o no, se impregnasen con el discurso nacionalista.» (Rojo, 2008:85)*

el surgimiento de las sociedades mutualistas, y luego en torno a las organizaciones más clásicas como los sindicatos, promovidas por los idearios programáticos del anarquismo<sup>13</sup> y el comunismo, que daban explicaciones a las contradicciones del sistema económico y político de la época, que tenían a gran parte de la población en la pobreza, y que por otro lado, a una clase enriquecida con el trabajo de los primeros, y una administración política que velaba porque esta no perdiera ese poder. Así se fue desmantelando el discurso de la identidad nacional, resaltando su fractura, que por un lado enarbolaba la bandera de la cohesión, pero por otro, sus demandas denunciaban esta fragilidad interna. (Rojo, 2007:85)

Al mismo tiempo, se produjeron importantes cambios ideológicos y políticos en el mundo de los trabajadores. Hacia fines del siglo XIX, especialmente durante el último decenio, surgieron y se desarrollaron discursos más radicales que tendían a sobrepasar y romper los postulados moderados del liberalismo popular. Las ideas socialistas y anarquistas cobraron más fuerza después del ingreso del Partido Democrático a la Alianza Liberal en 1896 (Grez, 2011: 15)

En este contexto, al interior de las organizaciones obreras, y promovidas por dirigentes específicos, aparecerá el *Teatro obrero*, como la primera *experiencia* de *Teatro político* en Chile.

El surgimiento del artefacto político cultural denominado *Teatro obrero* fue el resultado de varios procesos históricos, que confluyeron en los primeros años del siglo XX, dando origen a diversas expresiones de lo que puede conceptualizarse como “resistencia cultural” de los sectores populares. Estos procesos no solo guardan relación con la conformación de un corpus de obras teatrales de crítica social y su difusión a un nivel más o menos masivo durante las primeras décadas del siglo XX, sino también con la eclosión de otras manifestaciones (políticas, sindicales, etc.) de diversas corrientes de redención social y, de manera más general, con el desarrollo del capitalismo en Chile, la modernización de la sociedad y el desarrollo del movimiento obrero y popular. (Grez, 2011: 10)

Es a partir de aquí, que se configura un discurso crítico o una práctica política antagónica desde el teatro, pero que no solo viene a dar cuenta de un problema en el arte y el teatro, sino desde este antagonismo, también un problema estructural. Este antagonismo, se opuso al discurso de identidad esencialista del ser chileno, a la copia de la exterioridad de una estética europea y a una mala calidad de esa reproducción. Se opuso al criollismo y su discurso de identidad/realidad reduccionista, sublimada a la usanza romántica y costumbrista. Y también, al desarrollo de artefactos de un armazón psicológico individual, divorciado del contexto propio del teatro burgués.

---

<sup>13</sup> “Por otra parte, hacia 1917 se vive un resurgimiento del movimiento ácrata reflejado en la multiplicación de organizaciones libertarias, especialmente desde el año 1919 con la fundación de la central sindical I.W.W. (Industrial Workers of the World o Trabajadores Industriales del Mundo) y se requiere educar a sus miembros” (Rojo, 2008:86)

Buscaba dar cuenta, de los cambios históricos, la sensibilidad y los intereses nacionales, y encaminar la creación hacia temáticas y nudos tensionales inherentes al mundo campesino y popular (Vera Pinto, 2018:52-53).

El desarrollo de esta práctica artística antagonista, como se ha expuesto, no puede entenderse aislada del contexto histórico y sus procesos, y responde a procesos culturales en los que el teatro como práctica social, con propiedades específicas y una historia propia, (Brecht en Piglia: 1975:7) se constituyó como una de muchas manifestaciones orientadas a poner en escena las contradicciones fundacionales de la centenaria republica burguesa chilena, es decir, la lucha de clases. A partir de este reconocimiento, buscó dar cuenta del nuevo sujeto político, el proletariado, fundamental para la construcción de una nueva sociedad. Por otra parte, se desarrolló de manera sincrónica, y coexistió con un teatro de “factura nacional” burgués, al que se posiciona como resistencia política, ya que genera un quiebre a la noción conservadora del arte<sup>14</sup>.

Podremos identificar dos líneas importantes, de las que encontramos estudios y antecedentes. Una de corte socialista y otra anarquista, que se desarrollaron de manera potente entre finales del XIX a inicios del siglo XX. Sin embargo, Sergio Grez (2011) plantea que es muy difícil diferenciar ambas corrientes, puesto que el ideario libertario era un patrimonio común de todo el movimiento obrero. (Grez, 2011: 19) En ambas podremos encontrar elementos comunes a nivel estético, un nuevo tema, respecto de un nuevo objetivo y sujeto que lo produce.

(...) de la necesidad de exponer hechos injustos que reclaman la 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 Hernández, 1921: 6)

Para los sectores obreros, se trató de una batalla cultural por la imaginación, esta se convirtió en un terreno en disputa, entre los diferentes referentes sociales y políticos, y dónde los sujetos de este arte estaban dispuestos a todo. (Vera Pinto, 2018: 54) Entendían que, la dominación, no solo se lleva a cabo en términos económicos, sino por la capacidad de las clases dominantes para

---

<sup>14</sup> “hay que destacar que esta apuesta artística-política denominémosla “vanguardista” tuvo su correlato en la aparición del proletariado como fuerza social (a mediados del siglo XIX) y como resistencia política (en los inicios del siglo posterior); provocando un verdadero quiebre con la noción conservadora del arte, donde la belleza, la armonía y el orden formal formaban parte de sus derroteros y fines.” (Vera Pinto, 2018:53)

desplegar las funciones de dirección política. Es decir, la cultura jugó un rol clave en la disputa del poder. (Vera Pinto, 2018:68)

Los ácratas entendían que la realización de su proyecto de sociedad implicaba, además del impulso de las luchas sociales de los trabajadores y de la lucha en el plano de las ideas políticas la instalación de dispositivos de resistencia cultural, elementos de un contradiscurso capaz de disputar la hegemonía o sentido común que la ideología dominante (burguesa) ejercía sobre las masas. Por ello, desde muy temprano impulsaron iniciativas destinadas a combatir la ideología burguesa en el plano de la cultura. (Grez, 2011: 15)

Así, mediante una rica actividad cultural, para disputar la hegemonía ideológica del burguesía, se dio cuenta de un momento histórico particular y un posicionamiento frente a esta realidad, una posición antagonista respecto de los modos de producción y fijación cultural, que no se resignaba al divertimento evasivo de esas producciones.<sup>15</sup> Tampoco se fijaban un objetivo mercantil, ya que, su finalidad era crear tejidos de producción, difusión de sus propias creaciones, centrándose en la lucha de clases, los dramas de los trabajadores, la estructura social injusta, es decir, las relaciones de clases. Por otro lado, tenía la característica de ser híbrido en su composición cultural gracias a la gran migración, y esto dio particularidad a la creación, ya que traía consigo diversidad de imaginarios e identidades.

---

<sup>15</sup> Una primera formada por las compañías extranjeras que visitaban el país debido a la pujante situación económica que presentaban las salitreras, las minas del carbón y la industria; una segunda vertiente compuesta por las compañías de teatro profesional chilenas que imitaban los repertorios de las compañías extranjeras o ponían en escena zarzuelas y comedias, y en el caso de presentar una obra de un autor chileno este debía regirse por las temáticas que las obras extranjeras trataban; como tercera posibilidad, existían compañías de teatro aficionado en las ciudades, las que se dedicaban reproducir los que hacían las profesionales; y finalmente, una cuarta línea teatral conformada por las y los aficionados surgidos del movimiento obrero. (Fariás Cerpa, 2018:42) respecto de la última Vera Pinto señala: *Conviene reconocer que dentro del teatro obrero se establecieron dos vertientes: la primera referida a una línea de divertimento puro, matizada con algunos ribetes de carácter social. Dicha tendencia se manifestó en la invención y representación de sainetes, espectáculos circenses, juguetes teatrales, número de variedades, comedias camperas y otras referidas a la vida de la pampa salitrera. Su objetivo era ofrecer una alternativa de entretenimiento a las familias pampinas que vivían en los campamentos mineros, y también a las otras que habitaban las urbes, pero que no podían acceder a las salas institucionales. Hay que reconocer que este estilo teatral tuvo gran atracción por la saturación que el pueblo tenía del teatro anacrónico, retórico y liviano, mero plagio de los dramas europeos. La segunda tendencia (la que ampliaremos en los próximos capítulos), corresponde a la que hemos tipificado como teatro político (socialista y anarquista), sustentada por un partido o colectivo. Sus argumentos develaban las contingencias sociales, económicas y políticas de los trabajadores y sectores populares.* (Vera Pinto, 2018: 54-55)

Finalmente, respecto de este antagonismo, se puede decir que buscaba, a diferencia del arte y la cultura hegemónica de ese momento, democratizar el teatro, la cultura y muchos aspectos de la vida, hasta ese momento monopolio de pocos (Vera Pinto, 2018:58-59).

En las explotaciones minerales del norte y del sur, en los centros productivos de Santiago y Valparaíso, el teatro se convirtió en otra de las tantas manifestaciones alrededor de las cuales el naciente proletariado se consolidó orgánica e ideológicamente como sujeto social y político autónomo. (Ochsenius, 1982:14)

### Nuevo objetivo para el teatro

El movimiento obrero buscó la emancipación integral, no solo la económica o material, sino también política, moral e intelectual, y para ello busco la unidad y se organizó de manera autónoma, y encontró en la “ilustración” su respuesta práctica como clase proletaria a la situación de subordinación intelectual y política. (Ochsenius, 1982:15)

Ya desde poco antes de 1900, los obreros del salitre formaron grupos de animación artística. En estas primeras “filarmónicas” se hicieron presentes -fuera del baile, el recitado y la charla-pequeñas dramatizaciones acerca de sus problemas e inquietudes más apremiantes. Con el tiempo, estas dramatizaciones se hicieron un medio difícilmente sustituible para difundir las teorías y doctrinas críticas al orden social vigente (democracia, anarquista, socialista) y para estimular una conciencia que reforzara la incipiente organización y movilización obreras en post de determinadas conquistas y derechos. (Ochsenius, 1982:19)

Para profundizar en este aspecto, considero importante visualizarlo a partir del sujeto más destacado, precursor y promotor de este *teatro político*, o un condensador de esta época, Luis Emilio Recabarren (1876-1924), obrero, dirigente sindical, social y político.

los principales líderes de la época, quienes, como el caso señalado de Recabarren, fomentaron la práctica teatral en numerosas zonas del país, crearon y dirigieron conjuntos aficionados o escribieron algunas obras para ellos. A partir de 1912 se multiplicaron los grupos teatrales entre ferroviarios, tranviarios, suplementeros, gráficos, mineros y artesanos. Con ello también los autores y los públicos. Se constituyó así una verdadera red de producción y difusión teatral independiente del mercado, abierta y regulada por la organización social y política obrera tanto de base como luego de cúpula. En efecto, en 1922, la copiosa actividad teatral obrera se coordina y propaga instancias orgánicas superiores, como la Asociación de Conjuntos Artísticos y Los Ateneos Obreros, en la promoción de concursos dramáticos y festivales teatrales a nivel nacional, otro tanto hizo la Federación Obrera de Chile FOCH (Ochsenius, 1982:16-17)

La praxis teatral de Recabarren se basó en la indagación profunda de la cultura de la clase obrera, cuestionando el relato que se tenía de ésta desde el paradigma social dominante. Y también, en el materialismo histórico como marco de comprensión de la realidad. Comprendía que el arte no era un ente autónomo y neutral, sino que detrás de toda expresión artística existía una postura ideológica y política determinada, consciente o inconscientemente. Adoptó la premisa de que el arte revolucionario tenía una función social, ligada a la vida cotidiana, a ser su prolongación y a organizarla. Es decir, consideraba que el arte debía cumplir una función educativa y crítica. (Vera Pinto, 2018:65)

Recabarren consideraba que toda organización política que se valorara como tal debía aspirar, constantemente, a convertirse en un referente en el conjunto de la vida social. De allí que ningún ámbito de la vida le podía resultar ajena. De lo que se desprende que el arte era un campo de pugna y de despliegue de los valores que se suponen ineludibles para el avance de los fines de su conglomerado político. Admitamos que esto fue lo que lo motivó a crear agrupaciones artísticas que estuvieran directamente comprometidas con las luchas políticas, y cuyos miembros fuesen mayormente militantes y simpatizantes. (Vera Pinto, 2018:66)

Una de las obras más significativas de Recabarren es *Desdicha Obrera: dramita social en tres actos* (1921). Esta, cuenta la historia de dos hermanas, Luzmira y Rebeldía, obreras sin trabajo, que tienen una madre muy enferma. Luzmira, es una obrera sin formación ideológica y cree que la vida es algo predefinido. Cuestión que estará reforzada por la presencia del personaje de un sacerdote. Rebeldía, en cambio, es una obrera que participa de las movilizaciones y huelgas, y ha sido despedida de su trabajo por esto. Durante el desarrollo de la obra, Rebeldía, es chantajeada por el patrón de la fábrica textil donde trabajaba, ofreciéndole recuperar su trabajo y un buen sueldo, a cambio de favores sexuales. Como Rebeldía rechaza esta propuesta, este Burgués intenta hacerlo a la fuerza y esta lo mata, yendo a la cárcel por ello.

El proceso que nos muestra la obra son las contradicciones planteadas a Rebeldía entre la necesidad del trabajo para ayudar a su familia o su dignidad.

BURGUES: He dado órdenes para que se vuelva a ocupar en la fábrica, ahora que tenemos bastante trabajo... para demostrarle a usted que me intereso por su situación, estaría dispuesto a pagarle una tarifa superior a las que ganan las demás obreras.

REBELDIA: Bien, señor, se lo agradezco.

BURGUES: Si, yo haría distinción siempre que usted se considere aquí no una simple obrera, y abandonando su antigua terquedad, sea una amiga mía. (Recabarren, 1921: 427)

En *Desdicha obrera*, podemos identificar dos elementos significativos. El primero, y el que dará forma a este antagonismo propuesto en el *Teatro obrero*, dice relación, con un nuevo objetivo para el teatro: la pedagogía. El *Teatro obrero* se erigía como un puente de comunicación social e instrumento de aprendizaje para elevar el nivel de conciencia de los trabajadores, como una respuesta práctica frente de la subordinación intelectual y política. (Ochsenius, 1982:15) Esto se puede leer en el proceso de la toma conciencia social de Luzmira.

LUZMIRA: (Sola). Ahora voy a la Botica. (Abre su maletín y cuenta el dinero). Pueda ser que me alcance para la receta ... Qué triste es esta vida tan llena de afanes, la iglesia nos manda soportar esta vida tan miserable, porque dice que esa es la voluntad de Dios ... Pero mi hermana dice que no; dice que si la vida es mala debemos mejorarla ... Yo también voy creyendo eso, de que cada uno de nosotros debe hacer todo lo que pueda para mejorar la vida ... pero los ricos nos ponen también obstáculos ... ¿Quién tendrá la razón? (Sale pensativa). (Recabarren, 1921: 424-425)

LUZMIRA: Mientras tanto, yo aprovecharé mi libertad y trabajaré por ti y por mí en la sublime obra de la liberación de los oprimidos. Ahora comprendo, mejor que antes, cuan necesario es dar todo nuestro entusiasmo a la obra de la redención humana. Ahora comprendo que todo el tiempo que le dediquemos será siempre poco. Tenías razón, hermana, en ser tan apasionada. La pobre humanidad dolorosa necesita mucha ayuda. Esta desgracia, hermana, me ha hecho abrir los ojos. Ahora, más que tu hermana, seré tu aliada en la lucha por el bien. (Recabarren, 1921: 433)

Por otro lado, a partir de los personajes del Burgués, el Cura y el Médico (el ciudadano laico e ilustrado) y otros trabajadores, Recabarren nos muestra un tipo de relación social específica, cuyos personajes representan las partes de estas relaciones, así como los elementos dispuestos en la sociedad para mantener esta relación de poder, como la religión o su posibilidad de transformación, a partir de la empatía con sus semejantes y la lucha obrera. Este sentido pedagógico, buscaba despertar una mirada crítica sobre la realidad, primero en el sujeto artista, que era productor y receptor, y luego de la clase obrera, para influir a nivel moral.

REBELDIA No te aflijas, hermana, tengo veinte años, saldré de treinta, si conservo la vida y la salud en estos sepulcros para vivos. Yo volveré a la libertad a luchar con más ardor por la perfección de la humanidad. (Recabarren, 1921: 442-433)

REBELDIA (Mirando hacia la puerta que se acaba de cerrar). Cuantos inocentes vivirán enterrados vivos, así como ahora me ha tocado el turno a mí... Cuántos criminales irresponsables sufrirán en las prisiones... Ah... indiferencia humana, despierta por fin... Interésate por la suerte ajena. Vivir en la indiferencia no es digno del ser humano... (Con valentía). ¡El mundo será bueno un día! ¡Nunca lo he dudado! El Maximalismo lo hará bueno. La clase obrera unida le dará el bienestar. Entonces no habrá tumbas de esta clase. ¡Viva el porvenir de la civilización! ¡Viva el maximalismo! (Recabarren, 1921: 435)

Por otra parte, este sentido pedagógico también buscaba generar un aprendizaje respecto de lo estético, y de participación en el arte y la cultura, como un deseo de transformación hacia una “sociedad de los gozos perpetuos” o “la sociedad del amor y de la felicidad humanas” (Farías Cerpa: 2018:42).

Considerábamos el teatro como una necesidad educativa y de crítica a los defectos (sociales)... el teatro era nuestro gran vehículo, teníamos que educar a nuestros compañeros. De allí que las primeras obras cumplieran ese objetivo; posteriormente usamos el teatro como bandera de lucha y así las obras tuvieron un amplio contenido socialista (Ochsenius, 1982:15)

Podemos comprender, que estamos en presencia de un teatro militante, y este estaba relacionado a algunas orientaciones del periodo respecto del rol de la clase obrera en la estructura social, su organización, su transformación y acción.

El movimiento obrero buscaba una emancipación integral no solo económica, sino también política, moral e intelectual. La unidad, la auto organización y la ilustración eran los tres componentes base para generar cambios, primero en sí mismos y luego, después de verse constituidos como grupo, como masa de trabajadores, con el fin de llegar a influir en las discusiones y decisiones de la sociedad. (Farías Cerpa, 2018:44)

En este sentido, el *Teatro obrero*, no puede comprenderse como una actividad aislada, o como una posición individual, sino como una actividad que se desarrolló en red, formando parte de un movimiento cultural, relacionado a otras actividades<sup>16</sup> con las mismas orientaciones, las que sirvieron para la instalación de un sistema de recepción, crítica y producción que les pertenecía a los obreros, que construyeron un reducto autónomo para su quehacer escénico y dramaturgia contingente, (Vera Pinto, 2018:69) y *fomentar el progreso, la ilustración y la cultura de la clase trabajadora por medio de conferencias, escuelas, bibliotecas, prensa y toda actividad artística*. (FOCH, 1921, en Vicaría Pastoral Obrera, 1980)

---

<sup>16</sup> “Los antecedentes históricos demuestran que para alcanzar lo declarado, debió apoyarse en diversos medios: la prensa<sup>27</sup>, las conferencias, las veladas artísticas y otras acciones de formación de cuadros políticos. Aprovechando estos soportes, con voluntad creativa y disciplina, modeló en menos de dos decenios un teatro con una visión revolucionaria hacia esos días.” (Vera Pinto, 2018:75)

## Discurso sobre realidad y su relación a lo estético.

La perspectiva del para qué se exige del “artista” plantearse como cuestión crucial la del objetivo de su trabajo. La perspectiva del para qué le exige reconocer la posición desde la que emprende su actividad y adoptar una posición ante el mundo. La perspectiva del para qué... lo cambia todo. No hay discurso neutro. Todo discurso interviene en el universo simbólico construyendo y fijando formas de mirar y ver el mundo, codificando la mirada y la palabra que la dice, articulando las formas en que se materializa el imaginario individual y colectivo. Todo discurso es una forma simbólico-política de intervención. En uno u otro sentido. (García del Campo, 2004:112)

Recabarren pone acento en el “para qué” se hace el teatro, y esto tenía relación a la necesidad de forjar un conocimiento profundo de la realidad, no su identificación sino con su crítica. Este acento cambia el sentido de cualquier práctica artística y obliga a un posicionamiento desde el que se emprende la actividad y una posición ante el mundo. Ya que todo discurso es una forma simbólico-política que interviene y construye imaginario, puesto que fija, codifica, normaliza, y materializa, las maneras de ver, interpretar y representar.

Estéticamente, el *Teatro obrero* se encontró cómodo en el drama y aspectos de la tragedia, más que en la comedia liviana o la sátira, (Ochsenius, 1982:18) y tomó posición por un realismo crítico, de carácter social y político. Este tenía por misión develar la estructura de poder que determinaba lo social, en relación con los medios de producción para comprender, desde esa perspectiva, los conflictos entre las personas, y entre las personas y las instituciones. Buscaba, por lo tanto, una forma de objetivar la escena, o en palabras de Brecht: *una manera de hacer teatro en la que el mundo que se representa no es un mero mundo deseado, en la que el mundo no se presenta como debería ser sino como es.* (Brecht, 2004:129-130) Este realismo crítico, a la usanza de Piscator, era revolucionario, porque generaba conciencia sobre las dinámicas de dominación, a partir del establecimiento de un antagonismo estético, eficaz, que permitía llevar a cabo en escena relatos opuestos a la visión edulcorada del teatro burgués-elitista, prescindiendo de sus artefactos y formalidades. (Ochsenius, 1982:18) Podríamos sumar, en este mismo sentido, que las limitaciones económicas, dadas las condiciones materiales reales de los sujetos/as productores de este *teatro político*, fueron también una decisión ética con respecto a su propia realidad y las posibilidades materiales de subsistencia de las que disponían. Se trataba de una tarea urgente, con el acento en el presente y en la realidad inmediata que necesitaba ser transformada.

El realismo, más que un estilo, es un intento por alcanzar la coherencia entre lo real y su representación, y una tentativa por hacer de la realidad objetiva el único criterio de verdad observable. Subyace a la actitud realista un compromiso ético y una voluntad política: la depuración de las representaciones y la fijación de una realidad objetiva constituye la condición previa para cualquier tentativa de acción o transformación efectivas. (Sánchez, 2007:21)

A pesar de que, desde el prisma contemporáneo, se considera que la propuesta estética de este teatro era básica, dramáticamente panfletaria y de carácter aficionado, subordinó el arte a los fines políticos. Me permito señalar que esta es una sentencia injusta, porque se habla desde una posición con todo un camino avanzado, con toda una riqueza de referencias creativas que existen hoy, y con otros medios materiales. Por otra parte, en las obras creadas y difundidas por el *Teatro obrero*, no había una tradición que rescatar, ni modernizar, sino una por abandonar. No un viejo orden que perfeccionar o reformar, sino uno por destruir. No una clase por criticar, sino una por reemplazar. (Ochsenius, 1982:18) Y afirmo, que si estamos en presencia de una propuesta estética, porque toda actividad humana, sobre todo la actividad creativa-política, tiene esta dimensión, útil a sus objetivos, que en este caso, era acceder al conocimiento profundo de la realidad a través de la crítica, para transformarla.

El teatro proletario y del proletariado mira con acritud cualquier intención de producir el arte por el arte. El teatro político nace pues en contra de la belleza. El problema estético de un teatro así, puede sólo comenzar con una aguda crítica a todos los saberes, un duro cuestionamiento de los problemas a los que se enfrenta el hombre en una conglomerada y controversial realidad (si es tal). De esta manera, para poder hacer un teatro bajo estas condiciones, este debe perder su condición de especular, espectacular, reverberante, devocional, misticismo, inclusive religiosidad. Puesto que este teatro político no es para nada edulcorante, no otorga ningún tipo de concesión a nadie (ni siquiera en el debate de su discurso) no se maneja con eufemismos pues de hacerlo así corre el riesgo de utilizar un lenguaje de profunda ambigüedad. (Dimeo, 2007:22)

Si bien el drama y la tragedia primaban en el *Teatro obrero*, en el afán de distanciarse del naturalismo y romanticismo del teatro burgués, incorporaron un lenguaje coloquial con un sentido del humor popular e irónico, canciones tradicionales, así como elementos de agitación y propaganda. Esta *experiencia* teatral, desarrolló un perfil revolucionario, una orientación rebelde, incorporando alocuciones de acción política de contingencia. También, cuestionó la forma de interpretación “a la española”, que se desarrollaba en Chile hasta esa fecha, una forma de corte grueso e indiferenciado, de estereotipos que no guardaban relación con los sujetos del Chile de esos años.

Su eficacia fue la de romper con el canon teatral hegemónico y proyectar nuevos contenidos dramáticos, mostrando *la insuficiencia o perversidad de una norma imperante, costumbre o ley*. (Andrés Pérez Araya en Vera Pinto, 2018:77)

Cuando los participantes de esta corriente llevaban a la escena obras que representaban su situación, tomaba fuerza una idea legitimadora que se convirtió en fe: el interés en la perfectibilidad de las condiciones de vida, con la edificación de una nueva realidad, de un estado ideal que les permitiera salir del ambiente de explotación social que los humillaba. (Vera Pinto, 2018:74)

### De la clase estéticamente reproducida a la clase estéticamente productora: el/la Sujeto/a de esta práctica

Lo importante para este teatro era situar a los espectadores (trabajadores, obreros, mujeres) en su propio contexto histórico y social, para facilitar la comprensión de su realidad y generar una actitud crítica y revolucionaria. Esta *experiencia* estética, permitió la creación de un espacio crítico y perceptivo como un servicio de perfeccionamiento social, plasmando también sus posibilidades de cambio y proyección. En definitiva, el *Teatro obrero* tenía un rol educativo y una intencionalidad ética y política, para la configuración de una identidad de clase.

Si bien el desarrollo de esta *experiencia* se dio principalmente en el norte de Chile al alero de la industria minera, también esta actividad tuvo un desarrollo en otras ciudades, a lo largo de todo Chile (Valparaíso, Santiago, Concepción, Puerto Montt) dónde había asentamientos urbanos, puertos, otra minería, y servicios de administración, y de los que Recabarren, fue un fuerte impulsor. No dudó en fomentar y colaborar en la creación de modos de producción que permitieran la difusión de un programa político y de la expresión de la realidad de la clase trabajadora. Así, creó el diario de circulación obrera *El Despertar de los Trabajadores* el 8 de diciembre de 1914, que buscaba arrebatar las instancias de comunicación pública a la burguesía y para que los trabajadores tuvieran un espacio de expresión. Por esto, el *Despertar de los trabajadores* sirvió de contenedor de una alta producción de textos dramáticos, poesía, propaganda, cantos, etc. Fue un medio de difusión de la actividad teatral, que permitió establecer una red de colaboración cultural, de producción de giras, encuentros y festivales. Esto nos permite entender que ese *teatro político* tuvo un gran impacto a nivel nacional, tanto así, que como veremos en el desarrollo, sienta las bases de esta expresión artística política en otra época de la historia de Chile.

Si el objetivo crítico era develar las dinámicas de dominación como una forma de comprensión profunda de la realidad, buscaba a su vez, la transformación del sujeto productor/receptor, en la medida que esta condición crítica, permitía elaborar una nueva interpretación de la realidad, antes representada por la burguesía. Hay una particularidad en este teatro, y dice relación con que el sujeto productor fue el mismo que el receptor, pertenecían el mismo grupo social. Había algo en común, no solo una existencia social de clase, sino que ambos, se enfrentan a una *experiencia* de aprendizaje de su realidad, y su posición en ella, y a partir de esta *experiencia* se orientaban en una nueva forma de ver, sentir, pensar, decir.

En ese tejido, las creaciones estaban orientadas a estimular a los espectadores a no recibir pasivamente interpretaciones y soluciones desde una óptica lineal, sino conflictos que les permitieran la elaboración de sus propias lecturas. En virtud de ello, la pasividad se subvierte al dirigir todo el esfuerzo teatral a la movilización de los espectadores, oponiéndose al modelo mimético del arte reinante en aquel momento. (Vera Pinto, 2018:86)

Gracias a las investigaciones desarrolladas hasta ahora sobre el *Teatro obrero*, podemos conocer las equivalencias que este *teatro político*, según los elementos expuestos, que tuvo con las propuestas que se desarrollaron en Alemania. Existe una sincronía respecto de varios aspectos, con Piscator y después con Brecht. Hay que destacar que se trata de un proceso, o una ruptura particular, que leía aspectos similares a aquellos de a partir de los cuales emergió una manera crítica de hacer teatro.

### Sobre un proceso de corte y desarrollo, impulsado desde lo institucional

A medida que se iban agudizando las condiciones socioeconómicas, los trabajadores fueron cada vez más perseguidos, destruidos sus sindicatos, incluso eliminados sus dirigentes. La lucha política misma. La lucha social, y además la propia disolución de los organismos teatrales, especialmente durante la dictadura del general Ibáñez -hablo de los años 27 al 31-, produjo la disolución de casi toda la actividad. ... (Conjunto, 1968:11)

La *experiencia* del *Teatro obrero* declinó ostensiblemente hacia los años 30<sup>17</sup> por varias razones. La caída de los precios del salitre en el 27, post segunda guerra mundial, la crisis económica del

---

<sup>17</sup> También lo fue para los teatros profesionales, que lejos de tender a un desarrollo técnico en todos los aspectos, fue empeorando su calidad. *Viene un interregno en que el teatro chileno arrastra una existencia anémica sostenida por una producción mostranca y rutinaria encaminada únicamente a la obtención de un pronto lucro económico de empresarios -actores cabezas de compañías, y autores (...). Proliferó un tipo de obras menores de mezquino ambiente costumbrista que solían integrar programas de variedades o de complemento de una obra mayor, incapaces de llenar*

29, que tendrá impacto en Chile desde 1930, así como la fuga de los capitales internacionales, provocaron una aguda cesantía y una dispersión geográfica y orgánica de la masa trabajadora. Se sumó a este proceso la persecución política de la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931) a sus contrincantes políticos más radicalizados. Las propias disputas ideológicas al interior del movimiento obrero entre anarquistas, socialistas, socialdemócratas. Y por otro lugar, las nuevas formas de entretenimiento, recreación y comunicación que se esparcieron y difundieron hacia los barrios populares y urbanizaciones. Esta crisis política, económica y artística, frenó el proceso de una escena nacional. (Ochsenius, 1982:20-21)

Esta situación generalizada, empujó a los Estados a fortalecer sus burguesías nacionales, sus aparatos institucionales y sus modelos de desarrollo. En Chile, en el ámbito de la política, este proceso fue llevado a cabo por el Frente Popular, un movimiento que buscó la disputa del poder político, y que estableció una alianza de la burguesía media, la pequeña burguesía y el proletariado. Esta alianza daba garantías de gobernabilidad que permitieron el arribo de una estructura política Democrática Burguesa, para llevar a cabo un modelo industrial de desarrollo desde dentro.

Entonces esta burguesía se enfrentó a su vez, dentro del campo de la cultura, a crear organismos que sirvieran para extender la labor de culturización, que estaba limitada hasta ese momento a minorías nacionales, es decir, a la alta burguesía, a la aristocracia. Entonces de allí surgieron, especialmente en la década del 40, todos los organismos culturales que hasta hoy rigen en nuestro país. Menciono el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, que se llamó entonces Teatro experimental; la Orquesta Sinfónica de Chile, el Coro de la Universidad de Chile, la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, el Ballet Nacional, etcétera. (Orlando Rodríguez en Conjunto, 1968:9)

También, desde 1932, los nuevos gobiernos, en el entendido de la importancia de la labor cultural de los trabajadores, y porque el proletariado era parte de su alianza, promovió desde su estructura, a través del Ministerio del Trabajo, la creación de teatros móviles, teatro en carpas y festivales, comenzando un proceso de subvención de grupos de teatros formados por obreros, o acceso a la producción artística para estos, aunque en un sentido diferente al rol transformador que estas expresiones tuvieron anteriormente, ya que nuevamente, se buscaba construir un sentido de identidad nacional, normalizadora y en forma muy sutil, impidiendo obras de contenido social, y

---

*por si solas una función, o, en fin, acababan presentaciones radiofónicas de suspcio comercial.* (Durán Cerda en Ochsenius, 1982:20)

en donde *lo político* no estaba considerado. Tampoco desde las organizaciones políticas de los obreros se desarrolló una crítica muy encarnada de esta situación, dado que fueron parte del acuerdo político.

Uno de los periodos significativos de alianza proletaria-burguesa del Frente Popular, fue el gobierno del presidente Pedro Aguirre Cerda (1938-1944), y su célebre frase *Gobernar es Educar*. Acá la cultura ocupó un rol protagónico desde la institucionalidad y el teatro tuvo especial interés por su conexión con los sectores populares.

En este contexto general, se pueden reconocer aspectos de un proceso que luego tendrá su crisis y una reorganización en los años 60. Fundamentalmente se tratará de un proceso de modernización de la escena, impulsado desde el Estado y las organizaciones obreras, a través de la creación de un Teatro popular<sup>18</sup>. Y en un segundo momento, y el más importante, el proceso llevado a cabo por las universidades a partir de la creación de sus teatro y escuelas. Cuyo principal protagonista fue el Teatro de la Universidad de Chile.

### Sobre los teatros universitarios, especialmente el de la Universidad de Chile

Como mencioné anteriormente, el impulso de la cultura y la política de acceso a ella por parte de sectores marginados, llevado adelante por los gobiernos progresistas del Frente Popular, produjo una vitalidad creativa hasta la época de los 60', cuando se provocó una ruptura. Como lo señaló Orlando Rodríguez (1968) hasta esos años la cultura estaba dominada por la burguesía, de la misma manera lo estaba el teatro como una de sus manifestaciones, en la medida que se financiaba desde la institucionalidad burguesa.

Entonces de allí surgieron, especialmente en la década del 40, todos los grandes organismos culturales que hoy rigen nuestro país. Menciono el Instituto de del Teatro de la Universidad de Chile, que se llamó antes teatro Experimental; La Orquesta Sinfónica de Chile, el Coro de la Universidad de Chile, la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, El Ballet Nacional, etcétera. (...) Entonces, desde ese momento hasta nuestros días, dado que sigue siendo la burguesía quien tiene el poder político y económico, el teatro ha extendido evidentemente su radio de acción, la cultura en general ha extendido su radio de acción, pero con la limitación de siempre estar supeditado al dominio de esta burguesía que financia, que exige, y que no diría controla porque los organismos, evidentemente -como decía antes- tienen autonomía, pero indirectamente están

---

<sup>18</sup> Como el Teatro Popular francés.

controlados por la burguesía, porque pertenecen a la burguesía. (Rodríguez, Orlando en Conjunto, 1968: 9)

Por otra parte, en Chile, la Tradición del *Teatro obrero*, cooptada de alguna forma por las mismas políticas de los gobiernos progresistas, estuvo relegada hasta mediados de la época de los 60, donde se reactivará a partir de acuerdos con algunas universidades públicas, como veremos más adelante.

Es decir, había una especie de control indirecto que muchas veces los trabajadores que no estaban formados políticamente caían en el juego y empezaban a hacer un teatro del entretenimiento por el entretenimiento. (...) las obras que iban a estos teatros no correspondían al momento histórico que se vivía, es decir, eran viejas obras, los dramas camperos, que correspondían a la mentalidad de las primeras décadas del siglo, pero que formaban parte de los repertorios de estos conjuntos. (...) Este problema hizo crisis más o menos hace unos años, cuando la Central Única de Trabajadores, que es el organismo rector en la agremiación de nuestros trabajadores, se dio cuenta de que no podía descuidarse de la labor cultural. Existe un convenio cultural entre La Central Única de Trabajadores y la Universidad de Chile, donde la Universidad de Chile ofrece sus técnicos, pero toda orientación, la elección de los repertorios y la ideología que va a primar en la formación, ya sea de dirigentes, de artistas, etc. – porque corresponde también la formación de dirigentes sindicales- esa orientación la da la Central Única de Trabajadores. (Orlando Rodríguez en Conjunto, 1968:11)

En términos generales, en esta época se observan dos corrientes teatrales principales: los *teatros universitarios*, vinculados también a grupos de teatros independientes, y el *teatro aficionado* que en esta época reconecta con lo político. Estas manifestaciones convergieron, en diferentes niveles, con el proyecto político revolucionario de la época que germinó en Chile simbolizado en la Unidad Popular (UP), y que posicionó al *teatro político* como una de las principales prácticas de la época.

El movimiento teatral chileno es determinante en la escena latinoamericana. La aparición de nuevos grupos profesionales, el desarrollo del teatro fuera de la capital, la alta calidad de los espectáculos y sobre todo, un mayor interés por la dramaturgia nacional y una conciencia social, sitúan a Chile como uno de los países latinoamericanos más teatrales (...) parece ir cristalizándose al fin una nueva orientación hacia un teatro <<latinoamericano>> sin fronteras, y donde los problemas nacionales tienen su parte (sin excluir por esto difusión del teatro, clásico o vanguardia, europeo) Pero la nota predominante parece darla este teatro que no rehúye los temas de la América de hoy, y que está vivo, es decir: denuncia, protesta, expone, propone... (Conjunto, 1968: 75-76)

A pesar de esto, la historiografía, hasta hace poco, no había profundizado en la práctica del *Teatro obrero* como una de las principales vertientes de lo que conocemos como el *teatro político* y de *teatro chileno* hoy día. De esta forma lo señala Javiera Brignardello (2018) en su estudio sobre el *Teatro del Pueblo*, cuando plantea la idea que aquello que es resguardado y archivado para la

construcción oficial de la historia del *teatro chileno*, es lo referido principalmente a los teatros universitarios, dando cuenta del problema del poder y su oficialidad, en relación a lo que se selecciona para ser historizado, y por consiguiente, se le relega a *Teatro obrero* un lugar periférico dentro de la narrativa historiográfica teatral, y su diversidad se ha mantenido en los silencios del archivo. (Brignardello, 2018: 11-14)

Por otro lado, se puede señalar que, además de aquellas omisiones históricas desde el poder intelectual de quien decide lo que se historiza, se suma el hecho de que todo archivo que tuviese relación con las subjetividades o acciones del mundo campesino y popular, en este caso dentro de dicho contexto teatral, probablemente también fue hecho desaparecer por la Dictadura Cívico Militar, que se encargó de borrar toda huella que pudiese retratar la intención de visibilizar y dignificar al mundo obrero y popular.

Sin embargo, paralelamente, se desarrolló otra escena teatral que no ha sido definida, dialogante y colindante con el teatro universitario. Esta escena estableció estéticas propias y nuevas formas de circulación. (Brignardello, 2018:)

Si bien, esta otra corriente teatral, la del *Teatro obrero*, fue discontinua, fue una práctica cimentada en lo social, potenciándose hasta tal punto en lo histórico, que logra influir en lo institucional y en el desarrollo de la práctica crítica en la mayor parte del campo teatral en Chile hacia finales de los años 60. Es importante si, comprender las diferentes prácticas desde sus propias particularidades y también desde las relaciones históricas que generó.

Dicho esto, el papel jugado por los *Teatros universitarios* y cómo se hizo parte del proceso político social como agente protagonista, en colaboración estrecha con otro tipo de orgánicas políticas de la época, fue fundamental para el desarrollo de una nueva escena teatral política en Chile. Por un lado, fue determinante el marcado posicionamiento de artistas e intelectuales, y por otro, sus colaboraciones a partir de diversos convenios, que dieron como resultado, la creación de grupos teatrales que mezclaron a trabajadores organizados en sindicatos y otras organizaciones de base, y artistas miembros de las universidades. La década del '60 representó una suerte de primavera social, política y cultural, desde donde brotaron múltiples e icónicos proyectos artísticos con un fuerte compromiso social y político.

Podemos constatar que el mismo nacimiento de los teatros universitarios, especialmente el de la Universidad de Chile, tiene origen en la práctica aficionada al teatro con un fuerte compromiso de transformación de la escena teatral nacional a partir de referentes universales, con una sensibilidad social y vinculado a movimientos antifascistas como la *Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura*, movimiento de solidaridad con la República Española, cuyas relaciones también permitieron un cruce artístico que potenció su desarrollo. (Pradenas, 2006:289)

En el pedagógico estaba Pedro de la Barra... En la escuela de Derecho Dirigía un grupo Domingo Piga. Eran muchachos de 20 años. No tenía ninguna experiencia, salvo sus actuaciones como aficionados estudiantiles y un 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)

Los *Teatros universitarios* consolidaron la profesionalización del teatro en Chile, y su origen, así como en otros países de América Latina, fue posible, entre otros factores, a partir de los movimientos migratorios de variados artistas del mundo occidental, tanto europeos como norteamericanos, y que fueron trayendo a nuestro continente aquellas tradiciones teatrales propias de sus territorios, pues:

En un mundo convulsionado y atestado de crisis, intelectuales y artistas de distintas partes del globo migraron hacia Latinoamérica. Este hecho, además de la formación cultural de la elite en Europa, trajo a Chile nuevas formas de teatro desarrolladas en el viejo continente y Estados Unidos. Estas concepciones que incluían las teorías teatrales de Stanislavsky, Brecht y otros autores. (Pradenas 2006: 341)

El punto de partida de la tradición teatral universitaria fue el TEUCH, *Teatro Experimental de la Universidad de Chile* (TEUCH). Su origen está ligado a la crisis teatral de los años 30. Los estudiantes pertenecientes al Instituto Pedagógico de esta universidad estaban empecinados en sacar al teatro de su estancamiento, buscando nuevos principios orientadores para un nuevo teatro. En este contexto se influenciaron por las experiencias del *Teatro del Arte de Moscú*, *La Barraca* de la España Republicana, y por artistas como Margarita Xirgu, que vino a Latinoamérica escapando de la Guerra Civil Española. (Ochsenius, 1982: 91)

No es sorpresa que estos intereses se hayan desarrollado en los estudiantes y al interior de la Universidad de Chile, ya que ésta se encontraba empeñada en la *dignificación de la producción estética*, y la difusión del arte y de sus emociones a todas las clases sociales. (Ochsenius, 1982:83) Esta casa de estudios siempre se destacó por sus intelectuales de capas medias en ascenso, por una activa orientación y adhesión a los programas y organizaciones políticas anti oligárquicas, y por incorporar siempre iniciativas y concepciones orientadas hacia una reforma cultural y renovación estética. (Ochsenius, 1982:77)

La universidad, como veremos, intentó cumplir un rol complementario y supletorio de la política cultural estatal allí donde ésta se mostraba más débil y vacilante: el desarrollo del arte nacional. Terreno en el cual la universidad de Chile proveía a la fecha una cierta experiencia acumulada y, sobre todo una concepción que se avenía perfectamente con las demandas del movimiento social, las expectativas de liderazgo de la intelectualidad frentista, universitaria y no universitaria, y con las necesidades de un estado en pleno proceso de modernización y democratización, (Ochsenius, 1982:82)

Asimismo, sus estudiantes, organizados en la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH) desde 1910, aspiraban a la creación de la Universidad Popular.

Este espíritu común de renovación no se reducía exclusivamente al ámbito de la estética, sino incluía también una particular manera de vincular esta dimensión de la vida social a los esfuerzos por reconstruir y ampliar un nuevo orden político-cultural, luego del periodo de las guerras mundiales. Orden que proclama los valores de la paz, el desarrollo y la democracia, y la vigencia de los derechos individuales, económicos-sociales, políticos y culturales de las poblaciones sujetos a viejos y nuevos estados del mundo occidental. (...) Entonces también la legitimación del resurgimiento de la actividad teatral se hacía, a los ojos de sus protagonistas, en términos de la realidad local, el teatro no quería postergar más su inclusión en el transformado panorama político, social, económico y cultural del país. (Ochsenius, 1982: 93)

El objetivo que se plantearon estos estudiantes que formarían el TEUCH, fue la transformación completa de la práctica teatral, de su función sociocultural, así como de sus formas expresivo-estéticas, y el aparato de producción que estructuraba su difusión. (Ochsenius, 1982:95) Estos objetivos, según planteó Domingo Piga (1964), respondían a las mismas finalidades de los Teatros de Arte o Teatros Libres en Europa, o posteriormente al Teatro Nacional Popular de París, o el Piccolí en Italia, que buscaban hacer un teatro profesional no comercial, la formación de nuevos intérpretes, autores y espectadores (modificación y creación), a partir de una nueva forma de producción teatral que representase su época, con personajes y problemáticas de esta, olvidando la arqueología de la “Belle Epoque”. (Piga en Ochsenius, 1982: 95)

No me centraré en la historia de los *teatros universitarios*, solo me limitaré a exponer los elementos que permitieron su convergencia con la corriente del *Teatro obrero*, especialmente lo realizado por el TEUCH, y parte de su trayectoria en la relación con la práctica del *teatro político*.

El Teatro Experimental de la Universidad de Chile en 1941, fue el primer *Teatro universitario* y estuvo a cargo de Pedro de la Barra (1912-1976), quien fue uno de los principales referentes en la profesionalización del *Teatro chileno* y su relación con los procesos sociales y políticos. Este movimiento teatral universitario, transformó los cánones de producción teatral, reemplazó los valores éticos y estéticos predominantes en la crisis del teatro en la década del 30 en Chile, y a pesar de que no adhería, en un principio, a un postulado estético específico, se destacó por tener un sello anti naturalista, y adoptó en su desarrollo, un realismo que desplazó todo determinismo de la naturaleza o ente trascendente, y puso acento en una perspectiva crítica sobre las condiciones sociales siempre modificables del orden histórico y social. En este sentido, no resulta extraño que este teatro montara siete obras de Bertolt Brecht entre los años entre 1953 y el 1971: *Madre Coraje* en 1953, *La Ópera de tres centavos* en 1959, *El círculo de Tiza Caucasiense* en 1963, *El señor Puntilla y su criado Matti* en 1970, *¿Cuánto cuesta el hierro?* y *El Mendigo y el Emperador* en 1970, *La Madre* en 1971.

Es interesante constatar que en cada una de las etapas del Teatro de la Universidad de Chile<sup>19</sup> hasta el año 1971, se incluyeron obras de Bertolt Brecht en su repertorio, y en algunas de estas ocasiones, trabajaron con colaboradores del director alemán.

Sobre *Madre Coraje* 1953, estrenada en el Teatro Municipal de Santiago:

Madre coraje fue la primera obra de Bertolt Brecht que cobró vida en el Teatro Municipal de Santiago, en 1953, época en que el Municipal jugaba un papel importante en la divulgación y promoción del teatro nacional, recibiendo en sus salas a muchas jóvenes compañías. La producción estuvo a cargo de la Compañía de Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Fue dirigida por Reinhold K. Olszewski, fundador y director del Teatro de Habla Alemana en Chile entre 1949 y 1969, y protagonizada por la destacada actriz chilena Carmen Bunster. El montaje contó, además, con la escenografía y el vestuario de Theo Otto, diseñador alemán que trabajó directamente con Brecht en el Teatro de Zúrich y que, por tanto, logró plasmar en sus decorados y trajes la preocupación de Brecht de que éstos no desviarán la atención del discurso intelectual de sus obras.

---

<sup>19</sup> En enero de 1959, el Teatro Experimental se fusionó con el Departamento de Teatro Nacional, constituyendo el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile ITUCH. En 1968 pasó a llamarse Departamento de Teatro de la Universidad de Chile DETUCH.

*“El Teatro Experimental hace público su agradecimiento al Sr. Otto por la generosidad de verdadero artista con que ha colaborado en esta iniciativa”, consigna el programa de sala del espectáculo. (Archivo Patrimonio Municipal de Santiago S/A)*



Fotografía 1: Centro DAE (Centro de Documentación de las Artes Escénicas)

*La ópera de tres centavos* con dirección de Teresa Orrego y Eugenio Guzmán en 1959, siendo la primera obra del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH 1959):

El montaje del ITUCH estuvo dirigido por Eugenio Guzmán y Teresa Orrego, una de las primeras y pocas figuras femeninas en la dirección teatral entre 1941 y 1962. La dirección musical estuvo a cargo de Héctor Carvajal y la coreografía de Juana de Laban (1910-1978), hija de Rudolf von Laban, el inventor del sistema de notación de los movimientos que lleva su nombre: labanotación. También participó la pianista Rebeca D'Hainaut. En la portada del programa aparece un dibujo del pintor estadounidense de origen ruso Ben Shahn, destacado exponente del arte comprometido social y políticamente dentro de la corriente del realismo estadounidense. (Montecino y Araya, 2010:219)

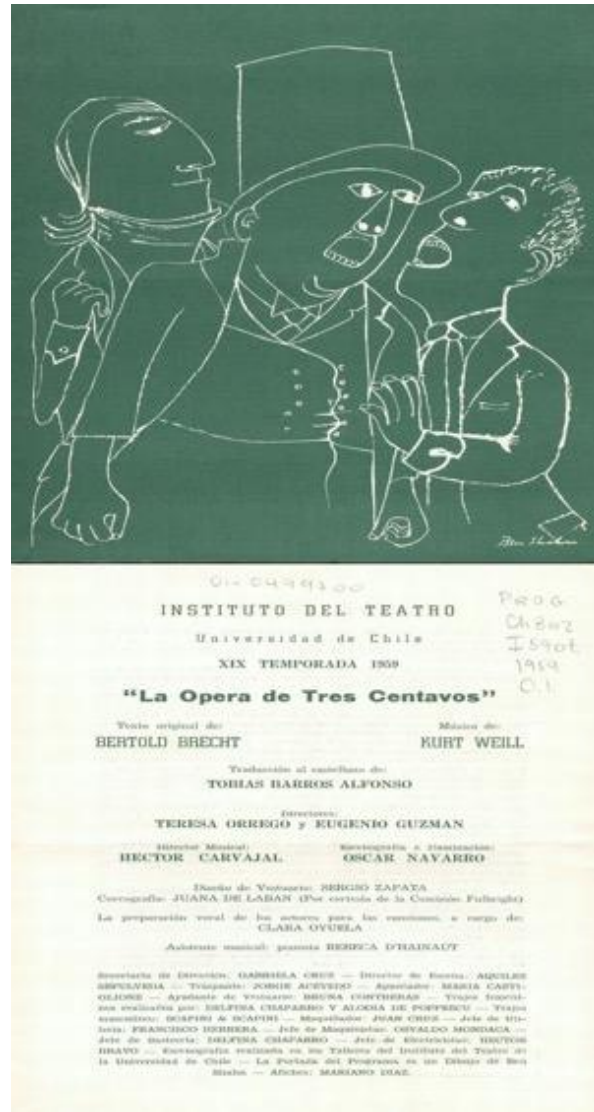


Imagen 2: Afiche opera de tres centavos ITUCH

*La Madre* con dirección de Pedro Orthous en 1971, ya como Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH 1968).

En el reparto estaban Sergio Aguirre, Shlomit Baytelman, Carmen Bunster, Kerry Keller, Mario Lorca, Peter Lehman, Coca Melnick, entre otros. La música fue grabada por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile y compuesta por Hans Eisler, destacado músico alemán y estrecho colaborador de Brecht. La obra está ambientada en Rusia en la década del 1900, y consiste en una representación del despertar del pueblo ruso a la realidad socialista, a la vez que ataca a las instituciones del antiguo zarismo. El programa fue diseñado por Patricio Retamal e incluye una breve cronología del movimiento social en Chile escrita por Orlando Rodríguez, docente e investigador teatral colaborador del Museo de Teatro de la Universidad y director del Centro de Investigaciones del ITUCH. (Montecino y Araya, 2010:225)



Imagen 3: La Madre DETUCH

El repertorio crítico propuesto por el TEUCH, principalmente internacional en un momento, influenció la producción dramática chilena durante los años 50, que vivió su apogeo en el fenómeno que se conoció como la generación del 57 (Ochsenius, 1982:100) En esta generación destacó la dramaturga Isidora Aguirre, una de las principales referentes del *Teatro político Chileno* de la época de los 60, que utilizó algunas herramientas propuestas por Brecht, incorporó metodologías de investigación social para sus creaciones, desarrolló otras experiencias de un *teatro político* militante y, de alguna forma, fue una condensadora de la herencia y relación entre el *Teatro obrero* y el *Teatro universitario*, así como un conectora con el *Teatro contemporáneo*, como lo veremos más adelante.

Desde el punto de vista estético, y en la misma línea anti naturalista, el desarrollo del *Teatro universitario* llevó a cabo una transformación en la factura escénica.

La escena, como tal, debió modernizarse, para lo cual se incorporaron las nuevas y sofisticadas técnicas de interpretativas y escenográficas, de iluminación y diseño (vestuario, utilería, etc.) descubiertas desde hacía décadas atrás por los teatros de los países desarrollados. Su sentido, lo mismo aquí que allá era doble. Por un lado, como señala Héctor del Campo, “teatralizar el teatro”, adoptando unas convenciones que pusieran de manifiesto el carácter ficticio, imaginario que de suyo posee el espectáculo teatral en oposición, al absoluto “verismo” que había introducido el cine. (...) Por otro lado, y como consecuencia de los anteriores, reivindicaba un arte propio, específicamente teatral “que nace para la escena, se desarrolla en ella y muere en cada representación” (Ochsenius, 1982:101)

Otras características de esta transformación fueron: el respeto por la dramaturgia original, esto no implicó entender el teatro solo como el texto, sino como un arte independiente de la literatura aunque fuese pretexto para la creación (Eugenio Dittborn en Ochsenius, 1982:102); la incorporación del sentido colectivo más allá de las primeras figuras individuales; la figura del director como un determinante rol en este proceso, aunque durante los años 60 este aspecto será uno de los que entrará en crisis también; el estudio sistemático en un período prolongado de ensayos y construcción de personajes, que suprimió el apuntador; la incorporación de escenografías e iluminación corpóreas, y la supresión de los “telones” pintados e iluminación plana. (Ochsenius, 1982:103)

Estas transformaciones implicaron también un nuevo sujeto de producción, diferente al teatrista tradicional, ahora vinculado a la lógica desde la que la universidad y los estudiantes pensaban el proyecto ético-estético, y su vínculo con la sociedad. Y a diferencia del *Teatro obrero*, los sujetos de esta producción no fueron los obreros autoformados intelectual, cultural y artísticamente, y de clases bajas, sino que sus integrantes provenían de las capas medias y altas, con otro nivel cultural, con otras formaciones en carreras universitarias en Chile y en el extranjero.

A pesar de esto, esta transformación requirió igualmente de una formación de “expertos” altamente calificados. Esta formación, debió incorporar un conocimiento superior y homogéneo sobre la historia del teatro, sobre literatura dramática y puesta en escena, sobre técnica de interpretación y diseño escénico. Así, hacia finales de los años 40, se creó una escuela universitaria de teatro, que incorporó la formación en las carreras de interpretación y diseño, con la posibilidad de especializarse en dirección teatral. Y por otro lugar, se contrataron elencos estables para el teatro.

La formación de esta escuela de teatro marcará la producción teatral en adelante, a propósito de la generación del 57 mencionada anteriormente, y del rol de los egresados en el *teatro político* de los años 60.

Con respecto a la formación en dirección teatral, esta fue fundamental y tendrá directa relación con la búsqueda de la democratización y recepción del hecho teatral.

Al romperse entonces los supuestos en que se basa la relación entre la producción teatral, se vuelve importante “construir sobre la escena una realidad que existe en sí, sin que tenga necesidad de ser sustentada y completada por la mirada del espectador. Y a la puesta en escena es precisamente este ensayo, retomado sin cesar, de establecer sobre la escena la obra dramática en todas las significaciones con que puede aparecer a nuestros ojos, o más exactamente, tal como aparece no a todo el público porque este se hizo heterogéneo, sino aquel que es a la vez el espectador y el actor privilegiado: el Director”. Este “maestro de escena” intentará reestablecer la unidad entre la escena y la sala, a través de la creación de un espectáculo autónomo, cerrado sobre sí mismo y absolutista”. (Ochsenius, 1982: 106)

Esta transformación también requirió de un nuevo espectador y de la formación de este. De esta forma, el TEUCH, además de su repertorio y capacitación de profesionales, realizó, a través de la extensión universitaria, los esfuerzos por establecer redes colaborativas con organizaciones sindicales, gremiales, educacionales y comunitarias, para llevar los montajes a diversos públicos de provincia y de la capital. De esta manera, el nuevo público fue fundamentalmente el obrero organizado. En 1943 se creó una Comisión Sindical para coordinar estas extensiones, y para más tarde crear espacios de formación que permitieron, además de ser receptores de los espectáculos del TEUCH, ser productores de su propia práctica, lo que de alguna forma impulsará el resurgimiento de una escena crítica que se había visto interrumpida hacia finales de los años 30.

Con el aumento y diversificación de estas actividades se tuvo que pasar de la primitiva Comisión Sindical a las comisiones de extensión y de publicaciones y propaganda. Esta última se encargaría de editar en 1945 la primera revista especializada. Uno de los objetivos de “Teatro” era “documentar y orientar la opinión del público sobre los distintos del arte escénico (...), para que no se enfrenten a los espectáculos teatrales, como hasta ahora, desprovisto de puntos de referencia esenciales para gustar o juzgar lo que ve”. (Ochsenius, 1982:107-108)

La consolidación de este esfuerzo se da fundamentalmente durante los años 50 e inicios de los 60, aunque iniciados estos, se hizo manifiesta una crisis de este proyecto estético cultural, como veremos más adelante. No obstante, en la década del 50 es dónde logran posicionarse como una de las instituciones culturales más sólidas y extensas del país, teniendo un rango de influencia en la

creación de otros *Teatros universitarios* y compañías independientes en Chile. Entre estos destacan el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica en 1943, Teatro de la Universidad de Chile sede Chillan en 1949, Talca en 1952 y Antofagasta en 1962. El Teatro de la Universidad de Concepción en 1950 (TUC), y el Teatro de la Universidad Técnica del Estado 1958 (TEKNOS) (Ochsenius, 1982:109). El TEUCH influenció una vocación de transformación y sus integrantes fueron quienes tuvieron una mayor participación en experiencias escénicas críticas y militantes, y quienes colaboraron en la creación de estos otros espacios en muchos rincones del país. Esto es muy claro en el caso del TUC, ya que unos de sus principales directores fue Gabriel Martínez, formado en el CADIP, grupo del que se desprendió el TEUCH. También podemos ver esa influencia en el compromiso de la Universidad Técnica del Estado con la compañía TEKNOS. Ambas fueron instituciones que entraron en una disputa por la politización estética, y propusieron un imaginario crítico respecto de la estructura de clases de la sociedad chilena<sup>20</sup>. Tanto es así que, por ejemplo, el TEUCH, desde 1946, a través de la Escuela de Cultura Artística Popular y la Escuela Popular de Arte Escénico, difundieron la práctica teatral entre estudiantes, empleados y obreros que deseaban un enriquecimiento personal y que trataban de montar cuadros estéticos que reflejaban su realidad.

Durante la década del '50 y principios del '60 se generó un vínculo entre profesores del ITUCH y la rectoría de la Universidad de Concepción. Lo que permitió la realización de colaboraciones entre el TEUCH y TUC, principalmente con la presencia de directores, actrices y actores formados en el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile. Esta relación se vio potenciada por el rector de Universidad de Concepción, David Stitckin, y uno de los primeros directores el teatro Gabriel Martínez.

---

<sup>20</sup> También TEKNOS de la Universidad Técnica del Estado, que fue una experiencia y proyecto de teatro popular, que incorporó aficionados y profesionales formados por el ITUCH. Este grupo, a diferencia de los anteriores no desarrolló una escuela de teatro como lo que sucedía en la fundación de los otros teatros universitarios, sin embargo, aportó también un espacio de aprendizaje de técnicas y oficios propios de la puesta en escena, como electricistas, diseñadores de vestuario, entre otros oficios, pues la UTE fue una universidad especializada en técnica y oficios como la carpintería, mecánica, electricidad, entre otros. "Se creó en 1958 bajo 3 objetivos principales: sacar el arte de sus circuitos tradicionales y llevarlo a todo el país, conformándose a sí mismos como un espacio de aprendizaje en el que hombres y mujeres pudieran desarrollar sus talentos ligados al arte y la cultura; y llevar a escena temas sociales. (Brignardello,2018:14)

El TUC desarrolló una búsqueda en torno a un *teatro nacional popular*. Su ubicación en una región diferente a la Metropolitana hizo que sus búsquedas estuvieran relacionadas a su realidad territorial, caracterizada por ser una ciudad minera, portuaria, campesina, rural e indígena. En 1957 invitaron a Pedro de la Barra a dirigir la obra “*Población Esperanza*” escrita por Isidora Aguirre y Manuel Rojas, teniendo éxito tanto en Chile, como Buenos Aires y Uruguay. También el TUC puso en escena a la mayoría de los dramaturgos comprometidos con un *teatro político* y popular como *Las Redes del mar* de José Chesla y *La canción Rota* de Antonio Acevedo Hernández, este último, podríamos señalarlo como un conector entre el *Teatro obrero* de las primeras décadas del siglo XX y el proceso de los *Teatros universitarios* hasta el *teatro político de época de los 60*.

Así, dichas redes colaborativas interuniversitarias, mantuvieron su conexión al coincidir en sus modos de ver el teatro y en el propósito de democratizarlo, llevándolo hacia el mundo popular, y relevarlo a través del mismo. Otro hecho que demuestra este vínculo es que los actores y actrices del TEUCH circulaban entre ambos teatros, como Tennyson Ferrada, Andrés Rojas Murphy, entre otros actores penquistas que viajaron a Santiago para formar parte de los elencos que estrenaron obras tales como *El círculo de Tiza Caucasiense*, adaptación del guion de Bertolt Brecht por Atahualpa del Cioppo en 1963 para el TEUCH. Este montaje ya había sido llevado a escena, por este director en 1959, en el teatro El Galpón de Uruguay, que también había dirigido en 1956 *La ópera de tres centavos* en el mismo teatro.

Atahualpa del Cioppo, fue un *latinoamericano a la fuerza* y se hizo conocido como un maestro en toda Latinoamérica, dirigiendo en Chile, Argentina, Perú, Venezuela, Ecuador, Colombia, Costa Rica, México, Cuba, entre otros. Su teatro fue el Galón, que se lo identifica como introductor de Brecht en América Latina en la década de los años 50.

¿Cuál es la tarea de nuestro teatro para contribuir al cambio? Porque es posible, según quien la administre, que la vanguardia teatral se convierta en la retaguardia ideológica. Aquí debemos invocar a Brecht, cuyo teatro no es vanguardista sino revolucionario. El propone cambiar la vida, revolucionándola, como lo expone en sus obras fundamentales. Dicho lo que antecede, no se pretende que con Brecht se agota la posibilidad creadora del teatro, sino de recurrir a lo que permanece vivo en su estética (. . .) Tomemos entonces de Brecht lo que especialmente es: un luminoso guía para la acción escénica. Esto debe encararse con una rigurosa praxis: recurrir a la sensibilidad para compartir las emociones humanas, y a la ideología como facto: de conocimiento, para descubrir la verdad, aceptarla y pugnar por revelárselas a los que aún permanecen temerosos y alienados. Esos elementos y los que se vayan descubriendo e inventando, aplicados con deleite y convicción, conducirán a crear atrayentes y poderosas imágenes para provocar en la audiencia los

deseos primero, y la decisión después, de integrarse a aquellas organizaciones capaces de conducirla con responsabilidad a la lucha por la transformación que, inevitablemente, necesita la actual sociedad en su conjunto. Se trata, en fin, de encarar un teatro que haga su propuesta estética para un verdadero cambio histórico. (Atahualpa del Cioppo en Bravo Elizondo, 1994).

En su versión dirigida del *Círculo de tiza Caucásico* en el ITUCH tuvo como asistentes y colaboradores a Víctor Jara, Patricio Bunster, Joan Turner, Marees González y Heine Mix Toro<sup>21</sup> (Bravo Elizondo, 1994:161), este último será su asistente cuando en 1970 es invitado a dirigir el Teatro de la Universidad de Concepción para la creación de un repertorio en la sala del teatro.

A pesar del esfuerzo desarrollado por el *teatro universitario*, la influencia de su proyecto estético cultural se fue quedando estancada. Por una parte, la cantidad de nuevos espectadores no se vio incrementada significativamente, incluso se alejó de estos, explicable por una parte, por el decrecimiento en el desarrollo socioeconómico del país, que tuvo su correlato en la pobreza, hambre-desnutrición, y que enajenó del proceso cultural a la gran parte de la población trabajadora, contrario a como había sido concebido el proyecto cultural de la intelectualidad política y universitaria desde los años 40. Esta situación también afectó a los trabajadores del teatro, que se desarrollaban en malas condiciones laborales, ante la ausencia de una política de desarrollo cultural, impulsada seriamente desde el Estado. En este sentido, los artistas se veían en la obligación de buscar un trabajo en un teatro comercial de entretenimiento, que les permitiera ganar sustento a partir de la taquilla, o en otros espacios laborales como la televisión, que ofrecía una oferta atractiva donde muchos artistas pudieron desarrollarse profesionalmente, y cuya programación fue posible de consumir por parte de la población que no tenía acceso a un teatro del arte, muchos más costoso.

Se suman a esta crisis, que los presupuestos asignados a las universidades para estos fines estaban supeditados al gobierno de turno y sus orientaciones político-ideológicas, por encima de la capacidad de autonomía de los establecimientos universitarios. Esto se puede constatar, por ejemplo, con el triunfo del demócrata cristiano Eduardo Frei Montalva, con quien la mayor parte de los recursos estatales fueron para el Teatro de la Universidad Católica (TEUC). Si bien ese teatro, durante la época de 60, contribuyó a la potenciación de un teatro aficionado y popular, no

---

<sup>21</sup> También líder del Teatro de la Quinta junto a Elizaldo Rojas, que será mencionado más adelante.

fue en una orientación del rol que siguió manteniendo el Teatro de la Universidad de Chile, donde la disputa ideológica y el proyecto estético cultural crítico, volverá a intentar levantarse.

La crisis también se dio en relación con los contenidos. La escasa autoría nacional propia se quedó relegada a la generación del 57 y en dependencia comunicativa y artística con Estados Unidos y Europa. Así, el repertorio “universal” orientó a la creación nacional en muchos aspectos, relegado a jugar solo un rol interpretativo de aquellas obras, y no al rol de creación de un imaginario nuevo a través de una expresión estética propia, que diera cuenta de la diversidad social y cultural del país. A pesar de todo el aprendizaje de nuevas técnicas interpretativas, de dirección, y toda la modernización del aparato teatral, siguió primando un sentido extranjerizante. (Orlando Rodríguez en Oschnieus, 1982:119) También entra en crisis la figura del director como figura totalizante, ya que, desde la perspectiva epocal, se pujaba por un proyecto colectivo de sociedad latinoamericana, que también se demandaba para el trabajo teatral.

“estuvimos durante tantos años, diríamos siempre, acostumbrados a que toda la cultura nos llegara de Europa. Hemos vivido de cultura refleja. Fuimos españolizados, afrancesados, anglosajonizados, sajonizados y luego yanquizados... Nada de esto nos resulta útil, aquí y ahora en América Latina. Nuestra realidad social supera las realizaciones y las concepciones europeas...” (Orlando Rodríguez en Oschnieus, 1982:119)

Los esfuerzos realizados por los teatros universitarios, con relación a su extensión y las posibilidades de llevar este teatro a sectores populares rezagados al consumo de la actividad cultural, resultaban aún insuficientes o asistemáticos, y con definiciones poco claras sobre los objetivos que buscaba la extensión. Esto puso en evidencia una actitud “paternalista” que no fomenta una expresión auténtica y original de los problemas, ni coherente con la realidad de estos sectores, a través de un lenguaje dramático y escénico apropiado, en relación las condiciones materiales y culturales de sus receptores y potenciales emisores. (Oschnieus, 1982:116)

En una crítica sobre las jornadas de extensión del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, desarrolladas en su “flamante teatro-carpa”, que había sido donado por la Fundación Rockefeller, y que circuló por barrios periféricos de Santiago entre 1964 y 1968, se señaló que *mostraron poca sensibilidad al seleccionar obras basadas en los valores de la clase media para obreros que poseen diferentes problemas y marcos de referencia*. (Hans Ehrmann en Oschnieus, 1982:116) El

centro de esta crítica hacía referencia a que los autores y directores nacionales habían perdido contacto con la vida, porque veían limitada su *experiencia* social al estar atados a su inserción social de clase media, por lo que carecían de un conocimiento de la realidad social y de cómo vivía el 80% restante de la población, que estaba lejos del terciopelo de los teatros. (Oschnieus, 1982:116) Entonces, se generó un divorcio entre el teatro y las condiciones sociales y culturales imperantes en el país, entre el teatro y las aspiraciones y preocupaciones que afectaban al conjunto de los grupos sociales que conforma mayoritariamente la sociedad nacional. (Oschnieus, 1982:117)

La estrategia de desarrollo de los *Teatros universitarios* encontró su límite en la dialéctica propia de este proceso, en su proyecto modernizador o, desde un punto de vista crítico, normalizador y unificador, alejado de la realidad social y cultural. La contradicción se desató en su misma aspiración democrática, que estimuló un proceso de desarrollo intelectual en vastas capas sociales, pero no estimuló la posibilidad de una expresión propia ligada a ese proceso desde esos sectores, sino que insistió con su proyecto modernizador que entró en crisis. Ante esta situación, surgieron otros actores en la escena teatral, que no habían logrado reconocerse en la producción, la difusión y extensión impulsadas por los *teatros universitarios*, si es que accedieron a ellos. (Oschnieus, 1982:121) Estas contradicciones suscitaron en algunos sectores del movimiento teatral, una conciencia diferente y crítica de esa etapa, que como veremos, dio inicio a un recambio. Finalmente, estas mismas contradicciones desafiaron a los proyectos estéticos culturales universitarios, especialmente al de la Universidad de Chile y de la Universidad Técnica del Estado, a que si deseaban ser actores relevantes de la vida cultural del país debían desarrollar acciones para revincularse con el nuevo contexto y enfocar aquellos objetivos puestos en crisis, buscando dialogar con la realidad social, política y cultural de los años 60. Todo esto terminó convergiendo en el largo proceso del proyecto político de la Unidad Popular, que tuvo un correlato en un movimiento político y teatral latinoamericano, que ante la evidencia y la posibilidad de un proyecto cultural histórico propio, se lanzó a la búsqueda reivindicativa de la autonomía de nuestras sociedades, para pensarse y expresarse desde las insatisfechas aspiraciones de las mayorías sociales por encontrar y proyectar una unidad de origen y de destino que todo proyecto histórico supone. Los conceptos de dependencia y emancipación o liberación vinieron a llenar entonces esa necesidad. (Oschnieus, 1982:124)

El “desarrollo” como concepción dominante se veía cuestionando. Se caía en la cuenta que el estilo de sociedad que este promovía o bien resultaba “estructuralmente” imposible de materializarse en los países periféricos dado el descubrimiento de determinaciones como los fenómenos de la dependencia y la transnacionalización (económica, política, cultural, comunicativa, artística, etc.), o bien, no expresaba las necesidades y aspiraciones de los sectores movilizados.

Esta visión por lo demás no respondía a un proceso exclusivamente local. Desde hacía algún tiempo que las propias expresiones culturales de los países centrales, el teatro entre ellas venía realizando una crítica radical a los efectos de su propia evolución y al particularismo excluyente de su concepción de la vida y del hombre.

Movimientos sociales inéditos sacudían el orden interno de las sociedades avanzadas, y con ello nuevas formas de quehacer teatral se creaban y difundían. (Oschnieus, 1982:123).

## Capítulo 4

### La época de los 60

En una reciente investigación llamada *La escena inquieta: teatro político metropolitano en la época del sesenta* que se desprende de la investigación y tesis de maestría de uno de sus autores, Cristian Aravena, titulada *El asalto político a partir de lo estético: dramaturgias del Teatro político chileno y argentino en la época del sesenta*, se señala:

El Teatro Político de la época de los años sesenta se encuentra inmerso dentro de 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”; procesos culturales determinados por las concomitantes históricas, políticas y económicas, comprendidas en su relación dialéctica dentro de las diversas disciplinas y saberes puestos en juego durante ese proceso revolucionario. Entonces se entenderá el desarrollo del Teatro Político en Chile y Argentina como un “ensayo de la revolución”, 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 para restituir los nuevos pactos sociales necesarios para dicho proceso. De esta manera, tanto en el posicionamiento político de sus creadores, como de los sectores sociales que se vieron involucrados convirtieron al teatro en una herramienta de concientización y emancipación, que epocalmente devino en una profunda transformación del hecho teatral, pero que también posibilitó el empoderamiento de algunas de las premisas revolucionarias en los sectores populares. (Aravena, 2016:11)

Para hablar de los años sesenta (incluidos los primeros tres años de los 70' antes de la dictadura de Augusto Pinochet), debemos comprender la premisa de *época* como una herramienta de definición temporal que permite hacer visible un proceso condensante de carácter colectivo, más que una cronología lineal y mecánica. También acotar un periodo en el que es posible observar una estructura de sentimientos marcada por la posibilidad de cambios radicales (Versero, 2019:2) y en el que convergen y se pueden reconocer una serie de expresiones y mandatos sociales, políticos, estéticos, económicos, intelectuales, elementos históricos y territoriales, todos ellos relacionados, y caracterizados por una ruptura y radicalización política (Aravena, 2016: 19), que tuvo como resultado la recuperación de la producción social en términos ideológicos, pedagógicos, de reconstrucción histórica, de denuncia, y que generó nuevos entramados culturales en sectores a los cuales se les había negado ese acceso. (Aravena, 2016:10)

Este contexto histórico fue una época convulsionada que llevó a todas las personas a una participación en los cambios sociales que ocurrían en el mundo. Latinoamérica se convirtió en un espacio de lucha para las potencias imperantes (Brignardello, 2018:12), y en ella se desarrollaban procesos revolucionarios y contra revolucionarios que generaron las condiciones para la concreción de una nueva propuesta de sociedad utópica, proyecto en el que la cultura, y todas las relaciones de producción se vieron volcadas. Asimismo, se debe comprender que ese proceso estaba conectado al contexto mundial, post segunda guerra mundial y en medio de la Guerra Fría, la Revolución Cubana de 1959 y diversos movimientos revolucionarios de izquierda, como lo fueron el Ejército de Liberación Nacional (1964) en Colombia o el Frente Sandinista de Liberación Nacional en Nicaragua (1961), también las dictaduras que se sucedieron hasta 1973 que fue el Golpe de estado cívico militar en Chile. Todos estos hitos hicieron eco en el ámbito político institucional y en el ámbito cultural, donde diversas comunidades de artistas, desde sus lenguajes, se fueron involucrando profundamente en este convulsionado contexto político y social.

en última instancia, por la idea de revolución, que tomó formas variadas y tuvo los más diversos alcances en diferentes latitudes de Occidente. Como sabemos, el desarrollo del pensamiento y de la acción en este período se irradió desde acontecimientos como la Revolución Cubana y el Mayo Francés, con la guerra de Vietnam y los procesos de descolonización en frica como faros que alentaban las posibilidades de transformación. El elemento diacrítico del período está dado por la politización de todas las esferas, que se extendió a todos los aspectos de la vida cotidiana. Por consiguiente, los artistas se vieron interpelados por este clima de época en su quehacer, lo que dio como resultado una transformación en la composición de cada campo cultural. (Versero, 2019:2)

Así como en el resto de la producción social, *lo político* se fue desarrollando en torno al concepto de *la revolución*, independientemente de la vía por la que esta se lograra, ya que en esta época convergieron diferentes posiciones sobre lo mismo, en Chile y Latinoamérica, desde la toma del poder por la vía armada, hasta la revolución a través de la construcción del poder popular por la vía democrática para la obtención del poder político. En el caso de Chile fue la segunda alternativa la que finalmente triunfó con la Unidad Popular.

La comprensión de *lo político* como una equivalencia con la revolución no fue ajena al campo del teatro, y sus procesos de producción cruzaron el ejercicio político con el ejercicio estético. La *revolución* se convirtió en la agenda hacia finales de la década de los 60 e inicios de los 70. Aravena (2016) nos plantea que el campo del teatro buscaba una revolución:

desde la perspectiva técnica y la ruptura en torno a la representación, en torno a las renovaciones de propuestas estéticas y a la profesionalización del teatro, pero el complejo entramado que puso en disputa el teatro político, los agentes y la posición que detentaron dentro del espacio social, e incluso la misma ruptura con la noción de campo, a partir de la radicalización de las prácticas artísticas teatrales, nos permiten ver que la idea de revolución cruzó desde la renovación formal, pasando por la reaparición del capital cultural y simbólico, hasta los nuevos espacios de arte social y político que formaron parte de los nuevos proyectos de comunidad y sociabilidad. (Aravena, 2016:15)

La época fue un territorio fértil para el desarrollo de *experiencias* en torno al *teatro político*, que se constituyó como un patrón común a las creaciones del continente y un eje articulador dentro de los proyectos revolucionarios, aglutinando diversos factores ideológicos e interdisciplinarios (Aravena, 2016: 8-10), y que reunió a una serie de agentes que operaron en este periodo donde las ansias de revolución se tomaron cada debate, institución, calle y aparato simbólico. (Aravena, 2016: 51)

En este sentido, fue importante la articulación de intelectuales latinoamericanos, en sus campos de acción y validación social, y en los sectores populares, pero fundamentalmente en su comportamiento y práctica en la esfera pública, y su compromiso con la transformación. También, en el aspecto estrictamente teatral, la integración de estos artistas, promovida desde la Revolución Cubana, fue fundamental.

En este periodo en particular tanto la valoración de las prácticas artísticas como el entramado simbólico-ético que las sustentaban sufrieron una modificación a partir de los procesos de radicalización política por los que atravesaron las sociedades del continente, influenciadas por la Revolución Cubana y todo el despliegue cultural que impulsó. Las posiciones que ocupaban los artistas del periodo se vieron fuertemente determinadas por el lugar político que detentaron en torno a los agitados acontecimientos de esta época y esto marcó las leyes de éste “juego” (Aravena, 2016: 12-13)

A partir de la aparición de la *Casa de las Américas* desde 1959, se establecieron importantes relaciones y cooperaciones entre la intelectualidad artística y política. Se creó el *Premio Literario Casa de las Américas* que promovió la escritura en región; el *Festival de Teatro Latinoamericano* en 1961, con el fin de posicionar el *teatro latinoamericano* como un referente para el mundo y tendiente a la creación de una identidad teatral; la *Revista Conjunto* en 1964 y la editorial; y los *Encuentros internacionales de artistas* celebrados cada dos años. Si bien en un principio la difusión estuvo centrada en referentes universales y clásicos, en el desarrollo fueron también dando

espacio a experiencias más experimentales, y a medida que sucedían los acontecimientos políticos en la región, acentuados por el bloqueo de Estados Unidos a Cuba, hubo un claro posicionamiento hacia un teatro de compromiso social y político. Un teatro latinoamericano no oficial, alejado de lo comercial y del hermetismo de las elites. (Aravena, 2016:45-61) Se desarrolló en este contexto, un combate político contra las fuerzas conservadoras, retrógradas y racistas, desmitificando su ideología, develando las estructuras que la soportan y los intereses a los que sirven. (Conjunto, Núm.6, 1968: 3) Todas estas instancias plasmaron el acontecer cultural de la época.

eso quiere decir que empezamos a trascender de las fronteras de nuestros países. Que nos universalizamos culturalmente y que nuestro ser, nuestros problemas, nuestros tipos, nuestras psicologías 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 tienen enormes implicaciones respecto a la madurez de nuestro ser social, cultural y político. (Editorial Conjunto, núm. 1, 1964:3)

El aporte realizado por agentes intelectuales, artistas y sus soportes de difusión fueron de vital importancia en las disputas de imaginarios e ideas del periodo, que desde sus emplazamientos artísticos fueron articuladores entre los nuevos proyectos políticos y las posibilidades en el imaginario. Peter Weiss, participante de uno de los congresos culturales desarrollados en la Habana señaló:

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)

No obstante, a la influencia territorial de Cuba y su aparato cultural revolucionario, la preocupación y el interés por los asuntos nacionales del teatro del periodo, tuvo movilidades estéticas y políticas propias para cada contexto particular (Aravena, 2016: 71) en la medida que la revolución no se hizo en todos los lugares, y cada país vivía sus propios procesos políticos-sociales. Tampoco los caminos para lograr la revolución fueron los mismos, considerando también los propios procesos contrarrevolucionarios que lograron materializarse en casi toda la región, a partir de dictaduras sangrientas y los consiguientes horrores cometidos contra la sociedad civil, que también sufrieron quienes hicieron teatro.

lo que se persiguió en los procesos dictatoriales también fue a gran parte de las ideas, posibilidades simbólicas y sensibles que disputaron otra forma de concebir las relaciones sociales, que intentaron superar las construidas por el capitalismo burgués, y que por ende el entramado de visiones artísticas, políticas e intelectuales de la época de las revoluciones sociales y culturales del continente podían dar algunas pautas de recuperación de aquel espacio usurpado; más allá de los intentos del neoliberalismo por cooptar y cristalizar movimientos y hechos en personas aisladas, despolitizándolas y quitándoles aquel potencial revolucionario. (Aravena, 2016:9)

Es importante destacar que la refundación del pacto social caló profundo en las sociedades latinoamericanas durante esta época. A medida que avanzaba la década de los 60, los movimientos se fueron posicionando en torno a una ruptura que provocó una reconfiguración del imaginario. Fue una disputa con lo viejo, también, incluso contra configuraciones tradicionales de vieja izquierda (con componentes homogenizantes y colonialistas). Se buscaron nuevas formas de producción de lo social, de reconfiguración del poder y de proyección de un nuevo ideario marxista, que tuvo como resultado, dentro de la producción artística teatral, una ruptura con los parámetros de universalización para dar paso a nuevos procedimientos creativos y estéticos en el teatro, como la creación colectiva y otra forma de comprender lo autoral desde ese espacio. Fue entender el proceso de creación como un proceso de conocimiento y aprendizaje de lo social, mediante el uso de otras metodologías de trabajo, que incluyeron herramientas de la sociología y antropología, y más allá de la lógica pedagógica respecto de las y los espectadores. Fueron nuevas formas de imaginar lo posible:

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 refundación. Lo político se hace presente en el plano imaginario de la vida cotidiana bajo el modo de una ruptura radical, en unos casos difusa, en otros intermitentes, del tipo de realidad que prevalece en la rutina básica de la cotidianidad (Echeverría, 1998:78-79 en Aravena, 2016:26)

### Lo institucional y la promoción de lo popular

Desde la política se generaron una serie de acciones que desde el Estado aportaron a la promoción y empoderamiento político de los sectores obreros y campesinos de la sociedad, y con ello también se promovió el desarrollo cultural de esos sectores, lo que fue base para el posicionamiento de los artistas y obreros-aristas en el desarrollo de algunas *experiencias* específicas de *teatro político*.

Durante la década del 60, el gobierno del presidente demócratacristiano Eduardo Frei Montalva impulsó la ley de Reforma Agraria, que años más tarde se profundizó con el gobierno de Salvador Allende y la Unidad Popular. Otro aspecto relevante respecto del proceso de Reforma Agraria fue la *Ley de Sindicalización Campesina* promulgada en julio de 1967, formando parte de la *Ley de Promoción Popular y Participación Ciudadana*, que buscaba fomentar y fortalecer organizaciones sociales y comunitarias como sindicatos, centros de madres, juntas de vecinos, entre otras. Esta nueva normativa para la sindicalización aseguraba derechos contractuales, salariales y de seguridad social de trabajadores agrícolas. De esta manera, esta política implicó la consolidación del movimiento campesino como actor social y político del país, lo que trajo como consecuencia un considerable crecimiento de sindicalización campesina, tanto en la cantidad de trabajadores afiliados a sindicatos, como en la cantidad de organizaciones formadas.

En este sentido, el INDAP (Instituto de Desarrollo Agropecuario) y su programa *Promoción Popular* tuvo un papel fundamental en la capacitación y concientización de los sectores populares y campesinos sometidos a una histórica dominación por parte de las oligarquías, para que pudieran participar del proceso de transformaciones sociales, tomando conciencia de su propia condición y las vías para su superación. Hay que considerar que el campesinado chileno, hasta antes de la Reforma Agraria, vivía en condiciones casi feudales.

Y ahí entraban a tallar los agentes externos, y sobre todo la figura del “promotor”, cuya labor consistía en una combinación de capacitación y concientización (o concienciación), lo que incluía educación básica, en muchos casos alfabetización; entrenamiento vocacional (capacitación técnica) y formación de dirigentes sociales. Todo lo cual se acompañaba con un conjunto de servicios comunitarios en los ámbitos de la salud, asistencia social, educación familiar, asesoría jurídica, etc. (Faiguenbaum, 2017:81)

De la misma manera, dentro del programa *Promoción Popular* se brindó educación social y cultural, además de capacitación técnico-productiva a aquellos dirigentes surgidos de cada asentamiento rural, buscando una efectiva promoción económica y social del grupo campesino, (Faiguenbaum, 2017:82) cimentando y preparando el terreno político-social que propulsó el Programa de la Unidad Popular y su espíritu utópico y transformador. Se buscó darles dignidad y visibilidad a las clases históricamente subalterizadas por el poder de la oligarquía chilena. Fue durante el gobierno de la Unidad Popular, personificado por la figura del presidente Salvador Allende, donde se profundizó y radicalizó la Reforma Agraria.

El proceso de profundización y radicalización ideológica se caracterizó no sólo por la cantidad de hectáreas expropiadas para los asentamientos campesinos, sino por la soberanía y poder en relación con la tierra y su trabajo, situación el campesinado por primera vez en la historia de Chile había experimentado.

A mediados de 1970 se dio a publicidad un documento que resume los 20 puntos básicos de la Reforma Agraria del Gobierno de la Unidad Popular. Entre ellos se plantea: “Los campesinos, a través de organizaciones sindicales, cooperativas y de pequeños agricultores, reemplazarán a los representantes de los latifundistas en todos los organismos del Estado... (Reiman y Rivas. F, 1971:94)

Otro aspecto crucial que marcó este período, caracterizado políticamente por el reformismo social del gobierno de Frei, fue el proceso de Reforma Universitaria llevado a cabo en 1968, en donde se estableció una nueva estructura de autoridad y poder, permitiendo la participación triestamental (profesores, estudiantes y los trabajadores de mantención de las sedes) en la toma de decisiones de la administración universitaria. Cabe destacar el contexto global de revueltas estudiantiles durante esta época, en donde la coyuntura de Mayo del '68 francés se erigió como un referente importante para los movimientos estudiantiles chilenos.

Durante el proceso de Reforma Universitaria, se destaca el rol fundamental que jugó la figura del Rector de la Universidad Técnica del Estado (UTE) y militante del partido comunista Enrique Kirberg, quien estableció puentes entre la universidad y la sociedad, fortaleciendo y desarrollando una política de extensión universitaria abierta a la comunidad y sus problemas sociales. Los principios políticos e ideológicos del pensamiento de Kirberg referidos al rol que debe cumplir la Universidad como entidad pública del Estado, con relación a la sociedad y su transformación, es posible identificarlos en este extracto de discurso en el que da cuenta del nuevo estatuto orgánico de la universidad (UTE):

“(...) correlacionar y desarrollar la extensión universitaria posibilitando que ella sea un canal de comunicación entre el quehacer académico y de la investigación con la comunidad. Propender a que su acción ayude en la formación de una cultura verdaderamente nacional y popular, incorporando activamente al pueblo a la literatura, el arte y a los medios de comunicación de masas; contribuir a crear una conciencia crítica que ayude en la construcción de una sociedad nueva (Kirberg, 1979:148)

En este discurso es posible apreciar que uno de los focos fundamentales de la Reforma Universitaria y en especial la visión de Enrique Kirberg en la UTE, era la vinculación de la universidad con la sociedad, integrando a través de esta a los diversos sectores populares históricamente segregados por el poder del Estado. De este modo, la universidad se consideraba una institucionalidad clave y un eje fundamental en el proceso de grandes transformaciones políticas y sociales que se vivieron durante esta década en el país. Cabe destacar que los principios ideológicos y políticos que regían la concepción de mundo de dicho rector estaban asociados a la izquierda y más específicamente al Partido Comunista. Dicha adscripción política se vio manifestada en uno de los convenios más relevantes de la gestión de Kirberg, vinculando la Universidad Técnica del Estado con la Central Única de Trabajadores (CUT). De este modo, el año 1969 se da inicio al llamado convenio CUT-UTE consolidándose una política universitaria alineada al proyecto político de la Unidad Popular.

Según fuentes del Archivo Patrimonial USACH, el año 1968 el rector fue invitado al V Congreso Nacional de la CUT, quien asistió a una sesión plenaria en el Teatro Caupolicán, en donde expuso su concepción acerca del rol de la universidad en los procesos de transformación social que se estaban viviendo en el país, además de señalar las intenciones de la UTE de abrir sus puertas para el ingreso de trabajadores y sus hijos.

Respecto a la importancia del fortalecimiento de la extensión universitaria, en este caso la UTE, como política de acción comprometida, educativa y transformadora de la sociedad, Enrique Kirberg en su texto *Los nuevos profesionales. Educación Universitaria de Trabajadores Chile: UTE, 1968 – 1973*, señaló lo siguiente:

Todo el sistema de la Universidad Técnica del Estado destinó, desde su base hasta los niveles superiores, personal y medios que llegaron a todos los sectores con las escuelas de temporada, audiciones radiales, ediciones de libros, revistas, periódicos y carteles; cine, teatro, música, ballet y folclor. Es lo que la Comisión Internacional de la Educación denominó "la ciudad educativa". (Kirberg, 1979:76)

De este modo, se evidencia la importancia del rol político que tuvo la extensión universitaria bajo el rectorado de Kirberg, quien hizo posible la realización del convenio CUT-UTE, concretándose de esta manera, el vínculo entre estudiantes, profesionales, artistas, campesinos/as, trabajadores, obreros/as, coexistiendo en un mismo espacio, proyecto y frente común.

Respecto a la CUT y su relación con el convenio universitario, su entonces presidente, el dirigente comunista Luis Figueroa, en un discurso realizado el año 1971, señala la importancia de la educación para los trabajadores en tanto agentes de cambio social, exponiendo su concepción política respecto al rol de la educación y su vínculo con la realidad nacional y la clase obrera:

(...) la firma de este convenio significa echar las bases de todo un sistema nacional de educación de los trabajadores, enmarcado en la concepción de una educación integral, no parcelada ni discriminatoria, realmente democrática y al servicio de los cambios que se están operando en el país, cambios que deben darse también en el ámbito de la educación y la cultura. (Index. Convenio CUT-U'TE, IV, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII; 6)

Este maridaje universitario y sindical, ya había sido desarrollado seis años antes, ya que el año 1963 había un antecedente de un convenio cultural entre la CUT y el ITUCH, en donde la política de extensión universitaria llevada a cabo por sus rectores jugó un rol fundamental. Dentro de los principios de extensión cultural universitaria, estaba la difusión de teatros y elencos itinerantes y aficionados, fortaleciendo la idea de “sujeto popular” como protagonista del devenir histórico.

El sentido del convenio CUT-ITUCH tenía como aspiración que el teatro, la música y el ballet, pudieran llegar a todos los sectores y a la mayoría de la población.

La labor de la política de extensión cultural universitaria y sus convenios con la CUT fue clave para el desarrollo de un *teatro político*, porque fue en búsqueda *de un público popular para ampliar el teatro, pero también sumarlos al proyecto popular como alternativa política*. (Wallfiguer.2021: 5) De esta manera, el teatro y la cultura se concebían como una herramienta tanto de denuncia social ante las condiciones de pobreza de los sectores más vulnerables, como de transformación social, generando lazos directos con la sociedad y su contingencia.

Interacciones entre el *Teatro universitario* y *Teatro obrero*: Teatro CUT, Teatro del Pueblo, Teatro de la Quinta, Teatro Nuevo Popular, Teatro de Isidora Aguirre.

Las circunstancias señaladas anteriormente, fueron poniendo en conflicto las categorías de *la política* y *lo político*, en la medida que los espacios de influencia de las diferentes manifestaciones teatrales cruzaban de ida y vuelta los límites de lo institucional y lo popular. En este cruce se originaron experiencias escénicas en las cuales se complementaron la

institucionalidad oficial con organizaciones políticas como sindicatos, organizaciones sociales, obreros aficionados, etc.

En la particularidad del campo teatral epocal, pude identificar tres momentos durante este periodo: 1) de canon, que respondía a los planteamientos de búsqueda y ruptura respecto al realismo y a la representación burguesa, con una fuerte influencia del teatro de Brecht; 2) de mixtura, en donde ese canon estético político se vio fuertemente interpelado y mixturado; y 3) de radicalización, en donde el teatro y las artes en general, entraron en un proceso de choque con las instituciones y se volcaron a prácticas revolucionarias. (Aravena 2016: 20)

Como se mencionó anteriormente, el rol de las universidades públicas, especialmente la Universidad de Chile y su relación con los procesos sociales, fue fundamental en la época. No obstante, una crisis de su primer proyecto estético cultural obligó a la reconfiguración de este y de sus políticas con relación al teatro y la sociedad, a partir de una serie de acciones.

En fin, lo que quiso ser un teatro para toda la sociedad se manifestaba entonces como uno cerrado sobre sí mismo, sobre las mismas capas sociales de lo producían. La vocación “democrática” y universalista de esta fracción de la intelectualidad nacional se veía así frustrada y con ella la propia función que el Estado les había encomendado y que ahora, entre 1964 y 1973, volvía a cobrar inusitada vigencia. Las necesidades hegemónicas de las nuevas fuerzas sociales y políticas en el poder o de aquellas que lo disputaban, se ampliaban y complejizaban como nunca, al querer abarcar ahora a la totalidad del espacio social y cultural de la nación.

En esos años, nuevos aparatos culturales -en los que la práctica artística no estaba ausente- se crean o financian por parte del estado. Su misión era precisamente promover y canalizar la participación y la movilización de los grupos sociales antes excluidos o marginalizados. El espacio cultural estatal entonces se recargaba de nuevos componentes, aumentando y diversificando también, por otras vías, las instancias de emisión y recepción del hecho teatral. (Oschnieus, 1982:121).

Este nuevo proceso se dará a partir de una serie de relaciones cooperantes, entre una diversidad de actores políticos, sociales y culturales. El Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH), realizó acciones de continuidad en relaciones con el mundo sindical, pero desde nuevas perspectivas, ya no desde el paternalismo, sino fomentando la autonomía de las agrupaciones teatrales obreras y sindicales, aportando en su desarrollo. De esta forma, continuó colaborando con la formación de pedagogos teatrales, y en la formación y perfeccionamiento de una *experiencia* teatral que se llamó Teatro de la CUT. Así también sus miembros y egresados participaron en la formación de otros teatros militantes posteriores como el Teatro del Pueblo, Teatro Nuevo Popular y Teatro de la Quinta. También con la promoción y colaboración de instancias teatrales populares como, por ejemplo, el *Festival de Teatro obrero* (Pradenas 2006:292-293) junto a la CUT, como parte de su convenio.

Hasta 1968 se llevaron a cabo en efecto seis más. Entre 1960 y 1964, el ahora denominado Instituto del Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) conjuntamente con la FECH organiza tres festivales para grupos obreros y sindicales. Vinculación que luego se formaliza con el convenio formado en 1966 entre el ITUCH y la Central única de trabajadores (CUT), destinado a asesorar a los conjuntos teatrales que surgen entre sus afiliados. (Ochsenius, 1982:111)

Como lo señala la historiadora Daniela Wallffiguer (2021) dicho convenio entre el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) y la CUT, financió 3 obras anuales que se presentaban en el Teatro Antonio Varas, en el sindicato SIM o Mademsa ubicado en San Miguel, en el Sindicato del Laboratorio de Chile y más adelante en el Sindicato del Carbón en la región del Bio Bio. De esta manera, a raíz de estos convenios culturales que vincularon el mundo popular y sindical con el universitario y artístico, se constata un desarrollo del teatro popular colaborativo, surgiendo a partir de ello una proliferación de grupos de teatro popular aficionado, tanto en contextos obrero-sindicales como en asentamientos campesinos.

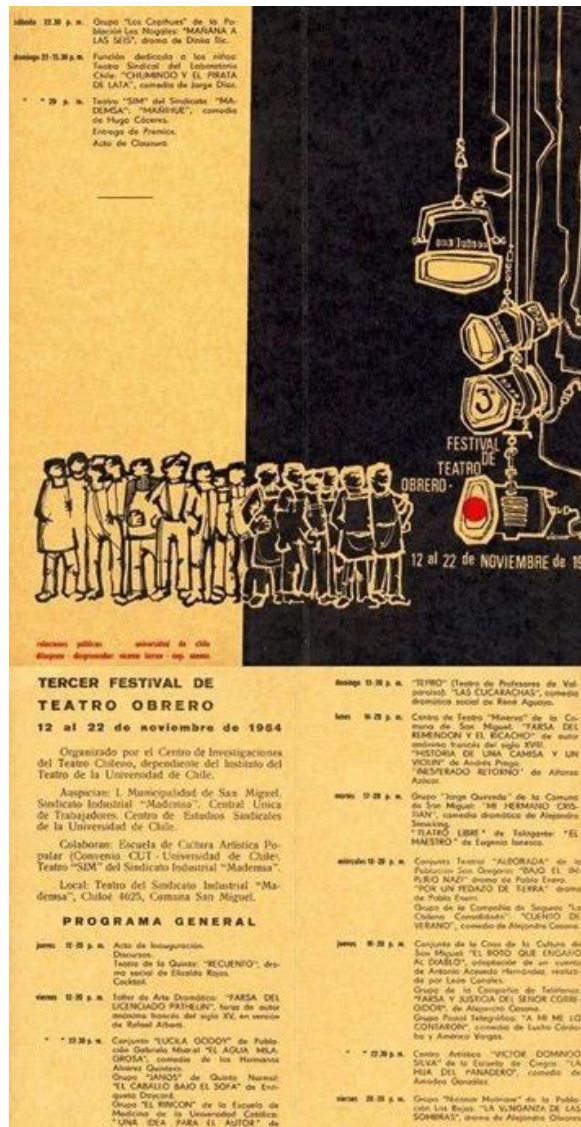


Imagen 4: programa tercera versión del Festival de *Teatro obrero*.

Festival de Teatro Obrero, 12 al 22 de noviembre de 1964. El festival fue organizado por el Centro de Investigaciones del Teatro Chileno y auspiciado por la Municipalidad de San Miguel, el Sindicato Industrial Mademsa y la Central Unitaria de Trabajadores. Colaboró la Escuela de Cultura Artística Popular CUT y el Teatro del Sindicato Industrial. Contó con la participación de múltiples agrupaciones teatrales profesionales y amateurs, incluyendo instituciones académicas superiores (Universidad Católica, Universidad de Chile), entidades dedicadas al desarrollo sociocultural (Instituto Chileno-Cubano de Cultura, Escuela de Ciegos) y grupos aficionados de diversas comunas populares de Santiago y otras regiones. Las obras eran de variados géneros, pero todas con temática de índole social. El diseño del programa es de Vicente Larrea, el diseñador de logos y carátulas de los discos de varios artistas de la Nueva canción chilena (1968-1973), como los de Quilapayún. La gráfica de Larrea se transformó en un emblema del gobierno de Salvador Allende. Diseñó los afiches de la Universidad hasta 1968. (Montecino y Araya 2010:223)

Esta nueva reconfiguración del Teatro de la Universidad de Chile tendrá en el año 68, un impacto en su diseño institucional, con la modificación de su estatus dentro de un proceso de Reforma Universitaria, pasando de ser el ITUCH al DETUCH (Departamento de Teatro de la Universidad de Chile). Los lineamientos del DETUCH quedan bastante claros en la Declaración de Principios del DETUCH publicado por su director, Domingo Piga, el año 1968 en la Revista Conjunto N° 7:

La sociedad empieza a transformarse. Vivimos una crisis de la ideología burguesa y por ende de sus instituciones. Vivimos paralelamente la más grande revolución tecnológica y científica de la historia y el violento estallido de las masas explotadas por el sistema capitalista. Frente a esta crisis los universitarios conscientes hemos tomado posición con sentido crítico, comprometiéndonos con la sociedad y con los cambios estructurales. Lo importante es que esta toma de conciencia, esta actitud es ideológica y se ha traducido en la ejecución de la política universitaria. Se han enfrentado diversas posiciones ideológicas sin ocultarse, como otrora hicieran las más oscuras y retrogradas ideologías burguesas. (...) Surge ahora una universidad democrática; libre y creadora que aunará y totalizará el saber y la cultura, que antes la Universidad Burguesa quiso separar, desintegrar y deshumanizar. No aceptamos más una ciencia y un arte purista dirigidos a aquellos pocos que hasta ahora tenía acceso a la Universidad y a la cultura, por la injusta división clasista de esta actual estructura, económica burguesa. Y a esta posición clara, definida, sin eufemismos, valiente, decidida, reciamente comprometida con la auténtica revolución adhiere todo el pensamiento libre de aquellos universitarios conscientes con la realidad del mundo en que vivimos. Y esta posición se manifiesta en la docencia y en la investigación, y muy especialmente en la extensión que, al totalizar el quehacer universitario, pone a la Universidad en contacto con la sociedad dando y recibiendo. (...) Con todo este contenido ideológico ya expresado, la planificación, traducido en un hacer concreto del Departamento de Teatro, entregará a la Universidad reformista, el rostro de un Teatro nuevo, que responda a la ideología de la nueva Universidad. (...) Brecht dice en su Breviario de Estética que la función primordial del teatro es entretener. (...) Pero cuando Brecht habla de entretener, está diciendo comprometer, cambiar, remecer, despertar, hacer consciente y crítico al espectador de un tremendo problema social; o sea el teatro como instrumento de cambios sociales. Y jamás entretener como sinónimo de adormecer o de entregarse. (...) La acción del Teatro se llevará a todo el país, y a los barrios, a los colegios, escuelas, sindicatos, con dos o más equipos simultáneos. Ahora con audacia, pero con clara conciencia de los principios que sustentamos y los deberes y responsabilidades que tenemos como miembros de una Universidad nueva, Nacional al servicio de la sociedad, trabajaremos con nuevos métodos y nuevas ideas. (...) Esta apertura del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, que busca integrar en su hacer artístico a la sociedad toda, va a basarse además de su columna vertebral ideológica, en la creación de un gran teatro nacional y popular. Para esto abriremos nuestro teatro al autor que quiera y necesite expresarse con los problemas de nuestro pueblo y para nuestro pueblo. Crearemos talleres y las condiciones técnicas que permitan al nuevo autor (y al que ya lo es) realizar sus obras junto con actores y directores y diseñadores, haciendo realidad, en lo estrictamente teatral, esa conciencia crítica que reclamamos para toda la Universidad. Igualmente, el teatro latinoamericano será otra fuente, rica y poco explorada de futuras labores de nuestro Departamento. (...) Existe un público potencial que hay que ganar. A lo largo de todo el país hay una masa de muchos miles de obreros, empleados, profesionales, estudiantes esperando las condiciones adecuadas y el momento en que seamos capaces de tentarlos y empujarlos a nuestros espectáculos, enorme población que es la que financia, con sus impuestos, la Universidad. (Domingo Piga en Conjunto, 1968: 99-102)

## El Teatro CUT

El mencionado convenio ITUCH-CUT surge a partir de militancias o simpatías políticas hacia partidos políticos históricos como el socialista y el comunista. (Wallffiguer, 2021:70) Además de lo señalado, permitió la creación de una *experiencia* de teatro militante llamada el *Teatro CUT* en 1966. El rol que ocupó la universidad en este proceso fue solo de orientación y de formación técnica en las diferentes dimensiones del hecho teatral. Todo lo referente a orientaciones en la elección del repertorio, de lo ideológico en relación con la formación de artistas y dirigentes, quedaba a cargo de la CUT. (Rodríguez Orlando en Conjunto 1968:11)

El *Teatro CUT* vino a dar continuidad al *Teatro obrero* iniciado por Recabarren, a pesar de que nunca dejaron de existir los teatros aficionados de obreros, ninguno, hasta la formación del CUT, recogía firmemente y con mayor conciencia esa herencia. En este sentido, el *Teatro CUT* tenía un marco de acción y finalidad muy definida, así como el sujeto de su producción.

Hacer un teatro de contenido social. Y este teatro de contenido social tiene un carácter semiprofesional, vale decir: los integrantes de este grupo son todos obreros, profesores, trabajadores de la salud, de diversas actividades, todos estos trabajadores reciben clases y reciben dirección artística por parte de técnicos de la universidad de Chile, los cuales aportan únicamente el aspecto técnico o la orientación. Tenemos también un grupo de actores que escriben; parecería un teatro de encargo, pero es un momento muy necesario donde se plantean los problemas que están inquietando al sector obrero chileno, es decir, a la gran clase obrera chilena. (Rodríguez Orlando en Conjunto 1968:11)

El repertorio de este teatro se centró en el montaje de autores nacionales y latinoamericanos, ya que, de acuerdo con sus planteamientos y el espíritu de época, entendían que la realidad chilena y latinoamericana era similar en muchos puntos y marcaban una diferencia con las luchas obreras europeas. Entre el repertorio latinoamericano estuvo la obra *El Tren Amarillo* del dramaturgo guatemalteco Manuel Galish, radicado en Cuba. Esta obra se realizó el año 68, el 26 de julio en homenaje a la Revolución Cubana. La obra trataba el conflicto de United Fruit Co. en su país. Se estrenó en el sindicato de Madeco y fue pensada en un formato circular, para facilitar su presentación en espacios donde no hubiese escenarios. También se presentó en la Sala Antonio Varas del DETUCH en el marco del *Festival de Teatro obrero*. (Rodríguez Orlando en Conjunto 1968:89)

También el CUT llevó a escena en 1968, *El espantapájaros y los pájaros*, obra infantil de la dramaturga cubana Dora Alonso, reconocida escritora y adherente de la Revolución Cubana.

En palabras de uno de los miembros del CUT, Abelino Carvajal:

Se presentaba siempre el problema de los niños, que los obreros no tienen con quien dejar en sus casas, y que se aburrían entorpeciendo la función. Entonces, decidimos mostrarles, además de títeres, obras infantiles. Escogimos esta obra de Dora Alonso, porque trae, junto con entretener, una enseñanza y está así en la línea del CUT. A través de símbolos, con realismo y poesía dos campesinos viejos cuyo trigo es devorado por los pájaros, se defienden de la rapiña con un espantapájaros que habla en lenguaje revolucionario. ¿Quién dice que los pobres no podemos luchar, con nuestros trapos, palos y escoba? La tierra es para quién la trabaja y hay que hachar fuera a los ladrones. (Carvajal en Rodríguez Orlando en Conjunto 1968:89)

Entre los dramaturgos nacionales pertenecientes al CUT estuvieron, por ejemplo, Víctor Torres, químico de la Universidad Técnica del Estado, que escribió las obras *El Futbolista* (1966), *Kromiro* (1967), que estrenó con el CUT. *Una casa en Lota Alto* con el TEKNOS, y con la cual gana el premio Casa Las Américas en 1973, *Los Desterrados* (1972) estrenada en la sala Antonio Varas del DETUCH. Desde el CUT, este dramaturgo logró bastante desarrollo, llegando a montar sus textos a las salas de los teatros oficiales señalados.

# “Los Desterrados”, polémica obra en el Antonio Varas

El 25 de mayo estrena el DETUCH, en el Teatro Antonio Varas, la obra del chileno Víctor Torres, “Los Desterrados”, que fue seleccionada por el Consejo de Lectura del Teatro de la “U”, entre varias obras nacionales. La dirección está a cargo de Alejandra Gutiérrez, y cuenta con la actuación de Tennyson Ferrada, Patricio Achurra y Mónica Carrasco. La Escenografía es de J. C. Castillo y Mario Alvarez.

#### EL AUTOR

Víctor Torres es químico y dramaturgo. Ha escrito,

aproximadamente, una docena de obras, de las cuales diez tienen premios en concursos nacionales y extranjeros. Ganó este año el premio Casa de las Américas con “Casa en Lota Alto”, anterior a “Los Desterrados”. “Así que no se puede hablar de un acto oportunista por parte del DETUCH, dice su autor, al elegir mi obra, ya que ésta fue seleccionada el año pasado, cuando no se sabía del premio”. Recibió también una Mención por su libro de cuentos “Descenso”, en el mismo certamen. Desde 1966, año que comenzó a escribir teatro, hasta la fecha, tiene a su haber quince premios, pero es la primera vez que un teatro profesional lo estrena. “Siento una profunda alegría que sea este teatro quien dé una obra mía, porque aquí empecé a conocer lo que es teatro. Lo considero, además, el mejor conjunto chileno”.

#### LA OBRA

“Los Desterrados” consta

### Sólo tres personajes dan vida a toda una problemática sociopolítica

de tres personajes y la trama transcurre en una oficina salitrera abandonada. El argumento plantea las posiciones de fondo en el proceso revolucionario chileno. “He tratado, dice Torres, de reflejar cierta realidad socio-política chilena, no estrictamente realista. Calificaría a mi obra de una parábola”.

Para Torres, escribir teatro le viene de una necesidad imperiosa de reflejar la realidad. Considera al teatro como un espejo crítico de los momentos que se viven. “Pretendo hacer un aporte; anhelo que el arte logre transformar al mundo, teniendo una perspectiva progresista”.

#### LA DIRECCION

Alejandra Gutiérrez es profesora de Actuación en la Escuela de Teatro del DETUCH. Ha dirigido obras

para la Compañía de los Cuatro y la CUT. Con “Los Desterrados” se siente plenamente a gusto y considera que “los personajes tienen una profundidad que no siempre se encuentra dentro de la dramaturgia chilena”. Su mayor énfasis lo ha puesto en clarificar al máximo el conflicto que existe en la obra, para que las implicaciones políticas y sociales tengan la fuerza que le ha marcado el autor y que deben tener.

“El autor, dice la directora, lleva la anécdota de tal manera, que logra un suspenso; mantiene la tensión durante la hora y cincuenta minutos que dura el acto único, dividido en varios cuadros”.

Imagen 5: prensa obra *Los desterrados*

La prensa de la época señaló sobre este montaje:

Esta obra llama la atención porque se inspira en los acontecimientos que mantienen en alerta a los chilenos. No significa esto que sea una obra estrictamente contingente. Su mayor mérito consiste en esbozar las características de los sectores sociales que están en pugna a través de tres personajes. (Vidal, 1973:12)

PRIMER PREMIO CASA DE LAS AMERICAS

Victor Torres un dramaturgo con muchos premios, pero sin escenarios

VICTOR TORRES se llama el chileno que obtuvo el primer premio de teatro en el Concurso Casa de las Americas con su obra "Una casa en Lota Alto", y una mención honorosa en Cuento con el conjunto de relatos "Sexagenario 1967-1972".

El joven dramaturgo tiene una extensa obra inédita a los 38 años de edad. Es químico de profesión y se enorgullece de su larga militancia en el Partido Socialista.

Las únicas obras que han sido representadas son: "El futbolista" y "El Krumiro", montadas por el teatro de la CUT los años 1968 y 67. Se dieron en sindicatos y rondas.

Victor Torres nos cuenta en síntesis el proceso de su labor creadora:

—Empecé a escribir cuentos en 1964. Mandé uno al concurso de EL SIGLO y obtuve una mención honorosa. Esto me dio mucho ánimo y me impulsó a escribir "Apuntes", a la vez que me señaló un camino: tratar lo contingente, el aspecto político, la posición de izquierda. Creo que la vida cotidiana se puede transformar en arte. No es necesario de vanarse los sesos para inventar situaciones cuando la realidad nos asesina con acontecimientos, y sobran temas.

EL CONCURSO DE LA JOYA

En 1968 —prosigue Victor— las J.J. CC. organizaron un concurso para celebrar el aniversario. Obtuve el premio único y el cuento fue publicado en ediciones "Minibre" que dirige Guillermo Delaer. Baste también fue un gran estímulo. Del cuento se hizo una crítica valorativa que me impulsó a seguir. Por cuanto señalaba las virtudes del cuento como también las fallas que debía que superar.

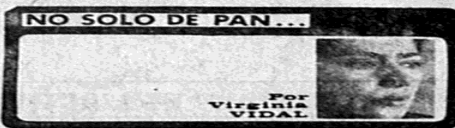
PRIMER PREMIO DE "EL SIGLO"

—No se puede negar —afirma Torres— que EL SIGLO ha sido muy importante en mi vida literaria. Saqué sucesivas menciones honoríficas en sus concursos de cuento de los años 1963 y 1966. Fueron publicadas. Esto fue muy importante. Ha sido la que en 1962 me saqué el primer premio con "Espirales". El jurado estaba integrado por Xerxes Moretti, Edson Alvarez y Franklin Quevedo. "Espirales" se recogió por Alfonso Calderón en la "Antología del cuento chileno actual", edición de la Universidad Católica. EL SIGLO ha sido importante porque en él he ido observando mi progreso que culminó con el premio de Casa de las Américas, ha sido un instrumento de medición y un estímulo constante. También me ha dado el premio más importante que he recibido en cuento.

—Mi primera obra de teatro —recuerda nuestro entrevistado— la escribí en 1965 y trataba de un dictador. La mandé al Concurso Gabriela Mistral de la Municipalidad de Santiago y obtuve un segundo premio. Al año siguiente gané el primer premio en el mismo concurso con "La clínica", y también el primer premio en el concurso "Pedro de Oña" de la Casa de Cultura de Suñica. Posteriormente obtuve un premio en un concurso de la Universidad Católica y nuevos primeros premios en los concursos "Gabriela Mistral" "Pedro de Oña". En 1971 gané el Concurso Nacional de Teatro Social organizado por la CUT con "La guardia nocturna" y en 1972 obtuve el premio del concurso convocado por el Departamento de Cultura de la Presidencia de la República con la primera versión de "Una casa en Lota Alto". Era una pieza de 30 minutos de duración que luego desarrollé y envié a La Habana.

"UNA CASA EN LOTA ALTO"

—Esta obra —señala el autor— es una reflexión sobre el sectarismo dentro de la izquierda. Se da entre un padre minero que tiene alrededor de



VICTOR TORRES

50 años y uno de sus hijos, estudiante universitario, que no coincide con sus ideas políticas ni comprende el heroico pasado de lucha de su padre. Esta obra es esencialmente unitaria y se desarrolla sobre la base de una escala de valores muy precisa. La pieza se estructuró a lo largo de dos meses de permiso sin sueldo. Yo trabajo en una industria intervencionada y maneja en estos momentos prácticamente por los trabajadores. En 1971 pedí ese permiso y fui a la Universidad de Concepción por iniciativa de Atahualpa del Cioppo. Fue idea suya hacer una investigación en la zona carbonífera con gente de teatro apoyada por estudiantes y profesores de antropología y sociología. En ese tiempo se investigó en todos los niveles de la población en la zona de Lota. La obra no fue representada por el Teatro de la Universidad de Concepción porque su contenido no fue cabalmente entendido.

EL DETUCH: "LOS DESTERRADOS"

La programación del DETUCH para el presente año contempla la puesta en escena de "Los desterrados", de Victor Torres, bajo la dirección de Alejandra Gutiérrez. La obra consta de tres personajes y transcurre en una oficina salubra abandonada.

No se sabe qué va a suceder con la obra premiada por Casa de las Américas, si algún conjunto va a interesar en montarla.

Resulta abismante que en un país como el nuestro, donde existe la permanente queja de falta

de obras teatrales, no se tome en cuenta a los valores que surgen. Gracias a los concursos. Reciben premios o menciones honoríficas y las piezas teatrales comienzan a dormir el sueño de sus justos. Nadie llega a conocerlas jamás. Es de esperar que un autor con tantos galardones como Victor Torres sea mayormente conocido por el público chileno ahora que dejó de ser profeta en su tierra. ¿Cuántos más hay como él?

Por de pronto, resulta estimulante saber que la Editorial Quimanta editará su colección de cuentos "Sexagenario 1967-1972" y que el DETUCH haya programado el montaje de una de sus piezas antes de recibir noticias del premio de Casa de las Américas.

EL PREMIO

Victor Torres supo que había ganado el galardón de Casa de las Américas por intermedio de Orlando Rodríguez, quien escuchó la noticia en el Canal Sesete.

—Me alegro mucho —dice Victor—, por la obra misma más que por mí, y por la fe que había puesto en ella. Atahualpa del Cioppo es uno de los hombres más importantes del teatro chileno, alguien que vive el militancia de estrictos. En una gran calidad humana, práctica y teórica. Esta obra está dedicada a él y a los mineros del carbón. Tengo que decir finalmente, que no habría sido escrita sin el apoyo en el plano del afecto y las ideas, de mi compañera Ana María Kehave.

Imagen 6: Artículo diario el Siglo

Empecé a escribir cuentos en 1964. Mandé uno al concurso de El Siglo y obtuve una mención honrosa. Esto me dio mucho ánimo y me empujó a escribir “Apuntes”, a la vez que me señaló un camino: tratar lo contingente, el aspecto político, la posición de izquierda. Creo que la vida cotidiana se puede transformar en arte. No es necesario devanarse los sesos para inventar situaciones cuando la realidad nos asedia con acontecimientos, y sobran temas. (Víctor Torres en Vidal, 1973:18)

Y agrega Víctor Torres a propósito de este premio Casa de las Américas:

Me alegré mucho -dice Víctor- por la obra misma, más que por mí, y por la fe que había puesto en ella Atahualpa del Cioppo, uno de los hombres más importantes del teatro latinoamericano, que vive su militancia de comunista en una gran calidad humana, práctica y teórica. Esta obra está dedicada a él y a los mineros del carbón. (Víctor Torres un dramaturgo con muchos premios, pero sin escenarios. (Vidal, 1973:18)

Otro de los dramaturgos fue Elizaldo Rojas, chileno, militante comunista, trabajó con el Teatro CUT, y es reconocido como uno de los autores más comprometidos con la causa social. Hizo obras con una fuerte influencia de Bertolt Brecht y del teatro documento. Entre las obras montadas están *Santa María* en 1966, a propósito de la matanza de Santa María en Iquique en 1907. Pero una de las obras que causó mayor impacto fue *Recuento* en 1964, obra que hace un recorrido sobre los principales movimientos reivindicativos de la clase obrera en la historia de Chile, manifestaciones, huelgas, las masacres y matanzas que cometió el Estado como respuesta. *Recuento* fue estrenada en 1964 en barrios y poblaciones de Santiago por el teatro La Quinta, luego estrenada en el 69 por el teatro CUT, y en 1971 fue reestrenada por el TEKNOS.

Sobre sus obras este autor señaló:

Ando buscando elementos y medio para crear un teatro popular y político. La característica más importante será el montaje, el cual llevará implícita una gran simplicidad lo que se refiere a recursos técnicos y materiales, porque debe ser eminentemente circulante con una técnica centralizada en la lucha contingente. (...)

El estilo artístico lo da el trabajo colectivo de los actores. Antes que la condición de artistas debe primar la condición del revolucionario. El artista puro no nos sirve para estas tareas. Se requiere un nuevo tipo de actor, un estudioso de los problemas sociales con una clara ubicación de su condición de clase y de responsabilidad política. (...)

Con estos temas debemos mostrar a los obreros o a los mineros la responsabilidad que les cabe en la nueva sociedad. Es por eso que mis obras son contingentes. (Elizaldo Rojas en La Nación, julio 29, 1971:20)



Imagen 7 Artículo Prensa sobre Elisaldo Rojas

Rojas también dirigió al grupo *Teatro de la Quinta*, junto al actor, profesor y dramaturgo de la carrera vespertina de teatro de la Universidad de Chile, Heine Mix Toro. Juntos organizaron a distintos estudiantes y trabajadores provenientes de la comuna de Quinta Normal en donde surgió este grupo aficionado que montó obras autodidactas durante ocho años, tratando temas que involucraban directamente a los sectores populares como protagonistas. (Wallffiguer, 2021:75) El objetivo más importante fue relevar y posicionar en la escena teatral al mundo popular como protagonista, encarnado por obreros, trabajadores y campesinos. Una de sus características estéticas era la sencillez del montaje, revelándose el "estilo brechtiano de sus obras" que en palabras de sus protagonistas significaba hacer un montaje de acuerdo con una visión estética que prioriza el mensaje en vez de la actuación de un actor. (Wallffiguer, 2021:76) Es relevante mencionar que no hay acceso a los textos de sus obras, dado que la mayoría de éstas no se publicaron formalmente o fueron eliminadas por temor a la represión de la dictadura, engrosando el espacio de *silencio de los archivos* sobre estas experiencias. De acuerdo con lo que señala Wallffiguer (2021) otras obras de este autor serían *El Encuentro* (1950), *Orden Superior* (1959),

*Bajo Tierra* (1959), *Los insurrectos* (1960), *El Pílon* (1960), *Tierra de Dios* (1962), *Pampa Arriba* e *Hijo del Salitre*.

Las palabras de este autor sobre su posición frente al teatro de su época se resumen fielmente en este comentario:

Imagínese compañero... nosotros necesitamos teatro... ¿A dónde podemos ir entonces?... Vamos a lo mejor que hay en estos momentos, al teatro de la Universidad de Chile... no podemos decir que sea revolucionario (retorna la sonrisa), pero es lo más progresista... Y lo que dan no nos satisface plenamente como clase... Entonces hay ese vacío... Queremos un teatro revolucionario, un teatro beligerante, un teatro de definiciones... Los que tengan miedo de decir lo que hay que decir, mejor será que no hablen... Ya estamos cabreados de escuchar hablar a medias, estamos cansados de ambigüedades (...) Queremos un teatro que ayude a tomar conciencia de la necesidad de la Revolución. (Elizaldo Rojas en Punto Final, 1967: 20)

Sobre la puesta en escena de estas obras, generalmente tuvieron como condición primera, que fuesen trabajos pensados para circular por espacios diversos, generalmente al aire libre, no necesariamente en salas de teatro. Sin recargos escenográficos ni de vestuarios o gastos especiales. Por ejemplo, siguiendo con *Recuento*, esta obra fue montada con la referencia de la obra *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún, reconocido dramaturgo argentino por ser uno de los que más procedimientos brechtianos incorporó en su obra. Los actores iban vestidos con un vestuario neutro y simple, relataban e interpretan varios personajes a propósito de las luchas del pueblo. (Conjunto 1968:87) Esto también se debió a cuestiones de límites presupuestarios, ya que el convenio entre el Teatro de la Universidad de Chile y la CUT, solo podía respaldar mínimamente esta labor, y eran los sindicatos quienes se hacía cargo de otros costos. De todas formas, se trataba de una producción teatral que se hacía en base a las condiciones materiales reales de sus sujetos productores y receptores. De todas formas, este aspecto dio mucha legitimidad de clase a esta experiencia.

Queda claro que la labor y aporte de la Universidad de Chile y su vinculación con el mundo sindical y político, permite un cambio de orientación de su proyecto. Haciéndose parte de proceso político y cultural, más que proponer un proceso puramente teatral.

Lo que es muy importante, dice Abelino, en la constitución de este teatro, es la integración que se produce entre el hombre trabajador -y de poblaciones marginales- y los universitarios, ya que todos sus -profesores directores- pertenecen a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile -Orlando

Rodríguez, Emilio Dufour, Heine Mix, Sergio Arrau, Marcelo Romo, etc. (Rodríguez Orlando en Conjunto 1968:87)

El Teatro CUT no solo fue producto de este acuerdo ITUCH-CUT, sino que en él convergieron también integrantes de otras experiencias teatrales. Y en las que se repetirán algunos nombres.

Siempre me gustó el teatro, ya que en la marina formé un pequeño grupo. Luego fui llamado por un compañero al teatro de la Quinta, que dirigía Elizaldo Rojas, un teatro que mostraba las obras de este autor, escritas con ocasión de cada huelga o tomas de terrenos, tomando datos de diarios, y escenificando estos documentos para la gente del pueblo. Este teatro junto con muchos otros se unió para formar el teatro CUT. También se anexaron el Teatro del Pueblo, el de la población Los Nogales y los que pertenecían al grupo del Instituto Cubano de Cultura. (Abelino en Rodríguez Orlando en Conjunto 1968:87)

Estas experiencias fueron espacios de formación más allá de aspectos técnicos, recuperando el sentido del *Teatro obrero* de inicio del siglo XX. Fueron experiencias de aprendizaje para sus integrantes. Las orientaciones y selección de los contenidos permitían a éstos observarse como parte un proceso histórico que se venía configurando desde hace muchas décadas atrás. A propósito de la obra *Recuento* de Elizaldo Rojas, el mismo Abelino, integrante del CUT señalaba que:

Por esa obra me enteré que entre 1840 y 70, hubo 20 huelgas de obreros, marina y campesinos... ¿se da cuenta, ya en esa época?... pero lo que más me sorprendió fueron las huelgas de los chinos. Salían, en los diarios de entonces, avisos que ofrecían 60 o 100 chinos, ¡los traían como esclavos, como mano de obra, solo dándoles la comida! (Abelino Carvajal en Conjunto 1968:87)

**"RECUENTO". Drama teatral en un acto del chileno Elizaldo Rojas. Grupo Teknos. Dirección: Raúl Rivera. Intérpretes: Juan Quezada, Igor Cantillana.**

LA ASCENSION al poder del Gobierno de la Unidad Popular (y aun desde antes) ha significado un gran interés en la opinión pública y en los artistas por difundir éstos y escuchar aquéllos la historia de los movimientos obreros en Chile. El neofolklore había comenzado ya esta tarea, y en el teatro el DETUCH había narrado el caso de Ranquil en "Los que van quedando en el camino".

Elizaldo Rojas, dramaturgo chileno ligado a grupos sindicales de trabajadores, es quizás el autor que más se ha comprometido con la causa social a través de su obra. Testigos son sus obras anteriores, "El pilón" y otras. En "Recuento", como su nombre lo indica, ha hecho un resumen de los principales movimientos reivindicadores de la clase trabajadora desde comienzos de siglo hasta nuestros días (incluye los lamentables hechos de "El Salvador" en 1966). Evidentemente no es una clase de historia social; la extensión de los temas y el afán didáctico que lo guía lo obligó a simplificar mucho y a resumir mucho también. Su finalidad no es ilustrar sino concientizar al público.

Raúl Rivera hizo una puesta en escena moderna, ágil, recurriendo principalmente al movimiento escénico, la pantomima y la expresión corporal de sus actores, quienes se mueven en una cámara oscura sin ayuda de escenografías ni vestuarios. Fue una ardua prueba para los actores de Teknos y salen airoso de ella, salvo algunos personajes maquetas, como los "viejos", los uniformados o los "patrones", pero que en una obra de este tipo necesariamente deben ser así para conquistar la antipatía inmediata del público masivo a que el espectáculo está dirigido.

En suma, teatro comprometido que, pese a la economía de medios, cumple plenamente su objetivo.

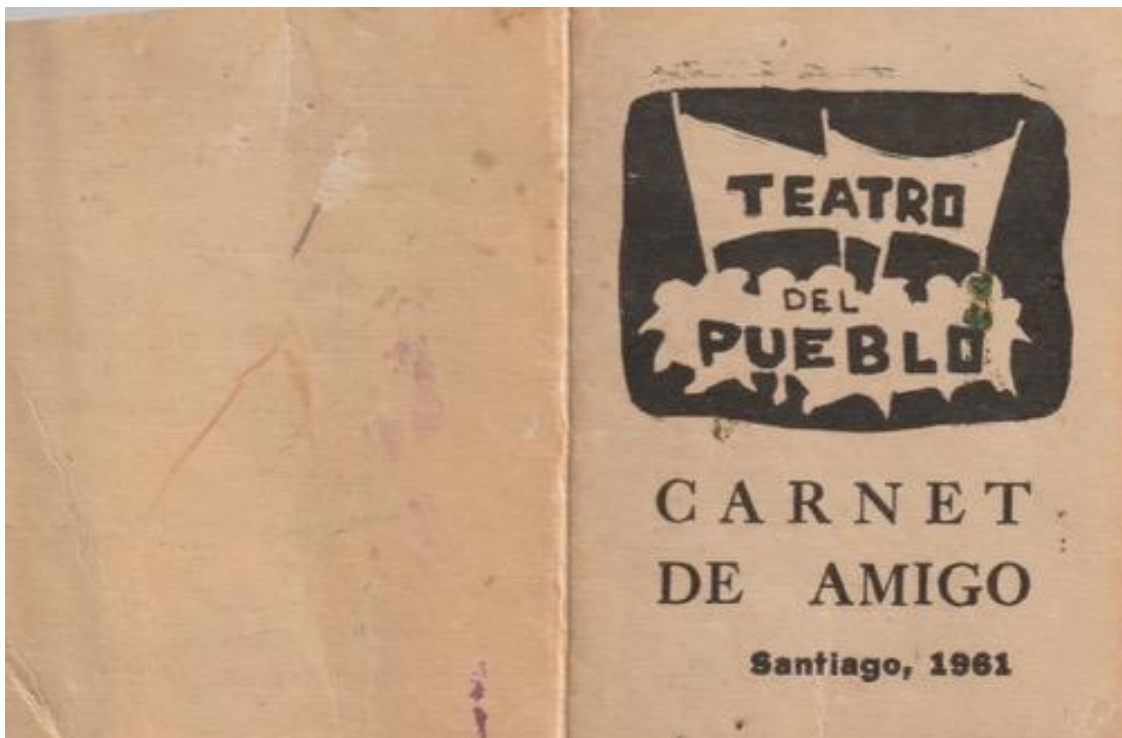
Lidia Baltra.

TELECRAN N° 92. 11-VI-1971. P. 41

## Teatro del Pueblo

El Teatro del Pueblo fue una compañía de teatro dedicada a la campaña y agitación política en el Chile de los últimos años de los 50 hasta el 67. Aunque la fecha de creación de esta compañía no es del todo clara según los testimonios de algunos de sus integrantes, pero podría decirse que se desarrolla entre 1959 y 1967.

el año 58 hubo elecciones en Chile y ahí Allende sacó 50 mil votos menos que Alessandri. (...) Entonces en una reunión de la comisión de cultura del Partido Comunista, se dijo 'tenemos que mejorar nuestra conexión con las masas'. Y una de las formas de mejorar la conexión con las masas es crear un teatro que esté en contacto con las masas. Que sea teatro político, pero de calidad. (Leila Céspedes en Brignardello, 2017)



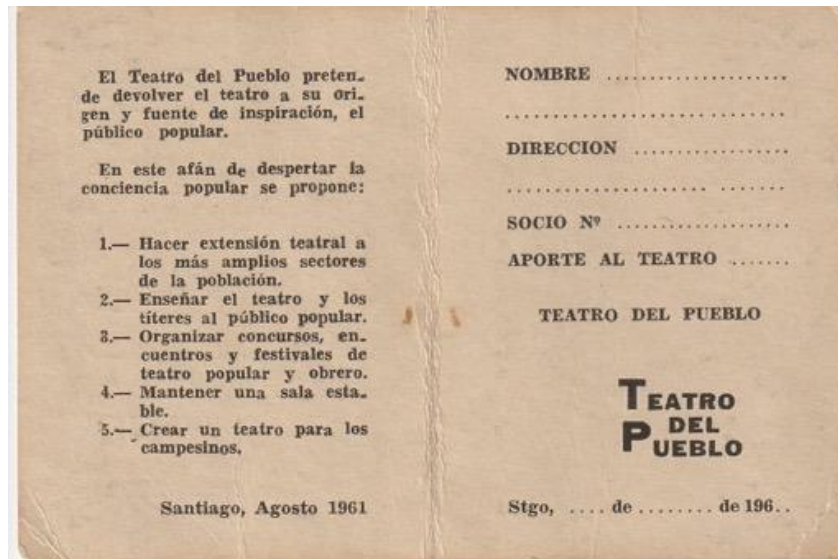


Imagen 9: Carné Teatro del Pueblo/ Imagen 10: Carné Teatro del Pueblo

Ahí le pidieron a Roberto Parada y María Maluenda que armaran esto que según (...) se sacó el nombre de esto: Teatro del Pueblo, una obra de Romain Rolland. Y llamaron a varias personas, la mayoría de ellos eran estudiantes de la escuela de teatro, y otros ya habían terminado la escuela de teatro. Y creamos el Teatro del Pueblo” (Leila Céspedes en Brignardello, 2017)

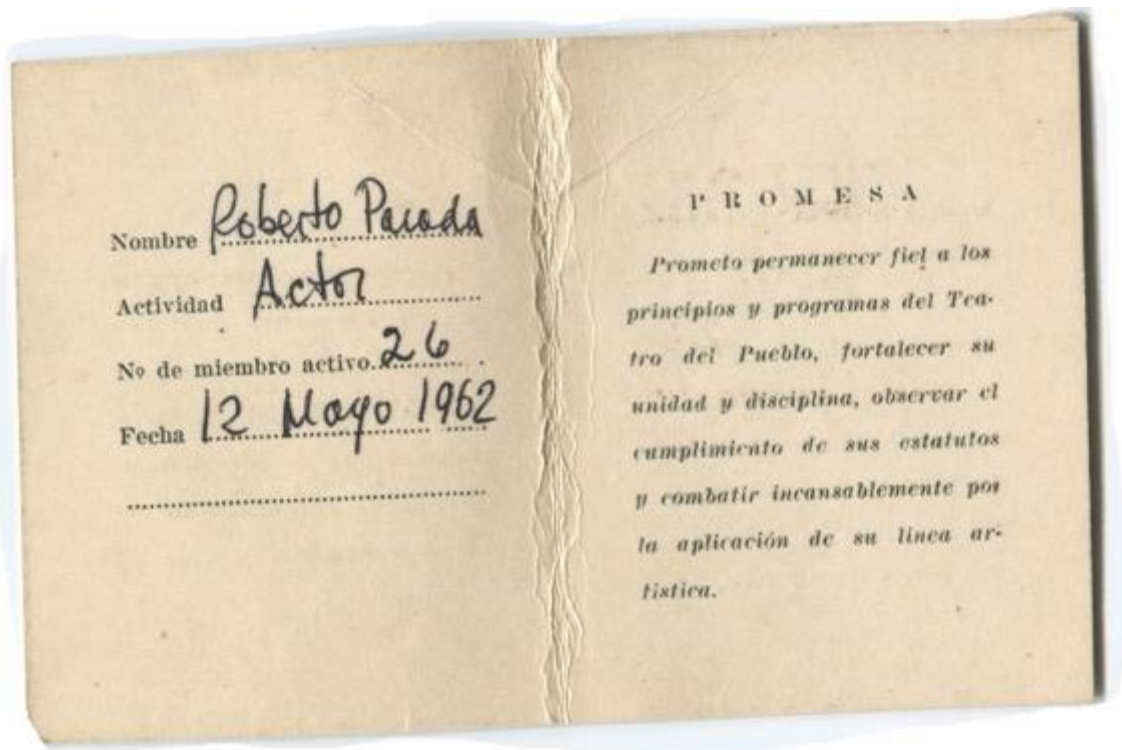


Imagen 11: Carné Teatro del Pueblo

Aunque estaba conformada principalmente por estudiantes de la Universidad de Chile, que a su vez militaban en las Juventudes Comunistas, también participaron obreros aficionados o estudiantes universitarios de otras carreras. Siempre existió un claro vínculo entre ese partido y un teatro popular con fuerte compromiso social, como una herramienta política eficaz para comunicarse con el pueblo y lograr su emancipación y participación en las luchas sociales. Aunque ellos mismos se definían como un teatro aficionado al ser la mayoría estudiantes, la característica principal es que se trató de una compañía híbrida, e intermedia entre el contexto de los *Teatros universitarios* y los *teatros populares*. Por un lado, estaban la directora María Maluenda junto a Roberto Parada, que fueron profesores del ITUCH y la mayoría de sus integrantes que eran estudiantes de la misma casa de estudios, y por otro lado, el Partido Comunista, principalmente sus juventudes y el mundo obrero sindical.

(...) Lo que pasa es que el Ituch cuando se fundó, (...) todos los viejos que fueron los creadores del teatro de la Universidad de Chile (...) todos eran gente de izquierda y yo creo que una parte importante deben haber sido, como el caso del Roberto y la María, militantes del Partido Comunista: Rubén Sotoconil, su mujer, la Mireya” (Gloria Canales, en Brignardello, 2017 (3))

“En el Partido siempre se hablaba mucho de la importancia que tenía el teatro, porque tú sabes que Recabarren montaba teatro en las salitreras y era una forma también de llegar a los sindicatos y los obreros. (...) El teatro siempre se valoraba mucho dentro del Partido, especialmente en el Partido Comunista. Había mucho intelectual en esa época. Yo creo que por ahí surgió.” (Leila Céspedes en Brignardello 2017 (2))

Entre los montajes recordados, y con los cuales la compañía pudo hacer largas itinerancias por diferentes zonas del país, fueron *Esperando al Zurdo* de Clifford Odets, 1961 y *Chinchilote* de Eduardo Pérez 1960.

*Esperando al zurdo* fue estrenada en la SACH, Sociedad de Autores Chilenos, y circuló por espacios sindicales. Se divide en 7 escenas y trata de un sindicato de taxistas de Nueva York. Sus personajes debaten si ir a huelga o no por sus malas condiciones laborales mientras esperan al Zurdo, el representante sindical. La obra contiene escenas completas en sí mismas, que mezclan las discusiones de los personajes con sus historias de vida, que explicitan las condiciones precarias en las que viven. *Esperando al zurdo* termina, cuando alguien les avisa que el Zurdo fue encontrado muerto de un balazo en la cabeza. Finalmente votan por la huelga.



Image 12: Fotografía obra *Esperando al zurdo*



Imagen 13: Fotografía obra *Esperando al zurdo*

Por su parte, *Chinchilote*, como señala su autor, se trataba de un juego dramático. Lamentablemente no hay texto, por lo que solo tenemos la descripción de la obra que uno de los participantes del Teatro del Pueblo hizo a Brignardello (2018):

Según lo que Eduardo me contó la obra comienza con un campesino pobre que camino a vender la última vaca que le queda, se cruza con un hombre que tiene un saco al hombro. Este lo convence de que es un saco mágico y lo intercambian. Cuando lo abre, aparece un duende que tiene hambre, pero el campesino le dice que no hay nada para comer. Ante esta respuesta, el duende le hace ver la cantidad de productos que tiene a su alrededor y se explicita el objetivo de la obra, a saber, demostrar que “existe la idea de que el dueño del fundo es dueño de los inquilinos y de todos, pero la tierra realmente es del que la trabaja” (E. Pérez, comunicación directa, 8 de enero de 2018) es decir, exponer las necesidades particulares del campo y explicar la Reforma Agraria. Lo que recuerdan de esta obra es que era lúdica y representable tanto para niños como para adultos, siendo definida por Eduardo como un juego cómico muy simple. (Brignardello 2018: 26)

ALGUIEN DIJO ALGUNA VEZ:

"El Teatro es un instrumento con el cual se puede hacer mucho bien a nuestros semejantes". Y nosotros le creemos firmemente. En general toda la gente tiene necesidad de entretenimientos. En particular esa necesidad, es mucho mayor en la gente que no puede procurársela con dinero, dadas sus condiciones de vida.

Llegar a ellos en calidad de diversión, provocando suaves emociones, una actitud de entrega, de inmersión, de introducir en sus espíritus imágenes, ideas, sugerir soluciones a sus problemas, con mira a procurarles una vida mejor es una responsabilidad que al estar conciente de ella no se puede eludir.

En el teatro se da el fenómeno de la "comunidad" de las personas. Dado cualquier pasaje de una obra pueden los espectadores, prorrumper en sollozos o en carcajadas. Entonces cuando se tiene la oportunidad de lograr esta actitud, no hay que olvidar la responsabilidad de entregar algo que creemos que pueda ser útil. ¿Como lograrlo? Hay tantos caminos como personas interesadas en conseguirlo. Este puede parecer vago. Que entonces nos ayuden algunos verbos tales como: Enseñar, educar, dar, estimular y otros.

CHINCHILOTE, es un juego para campesinos, para ser visto por quien quiera verlo, pero es un juego para campesinos, a través del cual toda la gente que ha hecho posible su representación pretende jugar como si fuera tal o cual, pretenden expresar la sana alegría con que ven la vida, y pretenden aportar su solución a lo absurdo de tal o cual situación.

El equipo de actores, técnicos, organizadores y en general todos los que participan directa e indirectamente en esta producción han estado unidos en todo momento por una misma idea: la de servir, la de entregar para ellos lo mejor de sí mismos. Hemos repartido el trabajo, hemos repartido responsabilidades y juntos compartiremos sea cual fuere el resultado. Hoy nos ocupamos de los campesinos y pretendemos identificarnos con ellos porque comprendemos su situación. Mañana también nos ocuparemos de los obreros, mineros, de nuestra clase media. Habrá tiempo para todos. Nos inspiramos en la vida misma, en la vida popular. Queremos despertar la conciencia dormida de algunos sectores. Sabemos que hay una vida mejor y la queremos para nuestro pueblo. Esta es nuestro frente de lucha.

EL AUTOR

Imagen 14: Programa de mano de la obra *Chinchilote*



**CHINCHILOTE**

**DEL TEATRO DEL PUEBLO.**

"CHINCHILOTE"  
"En algun lugar de Chile"

Juguete satírico  
en tres actos de **EDUARDO PEREZ**

REPARTO por orden de aparición

CANTORA . . . . . Nelia Fuentes  
 CLOTILDE . . . . . María Maluenda  
 CAMPESINO "Ingenue" . . . . . Leon Canales  
 NECHA . . . . . Gloria Canales  
 CURA . . . . . Eduardo Rodriguez  
 ABANDONADO . . . . . Luis Mele  
 RICO . . . . . Ricardo Ramirez  
 MAGO . . . . . Eduardo Rodriguez  
 VECINO . . . . . Eduardo Perez  
 GOLOSOTE . . . . . Horacio Muñoz  
 CAMPESINO VIEJO . . . . . Roberto Parada

\*  
Eduardo Rodriguez

CAMPESINOS: Ana Lebes, Carlos Corvalan, Lelia Cepedon,  
 María Isabel Beach, Ricardo Ramirez, Eduardo Rodriguez

DIRECCION : María Maluenda y Horacio Muñoz

ESCENOGRAFIA  
 y VESTUARIO Sector del Campo

Los trajes y la utilería fueron confeccionados por los miembros del TEATRO DEL PUEBLO

La letra de las canciones pertenece a Eduardo Perez.

0

Imagen 15-16: Programa de mano de la obra *Chinchilote*



Imagen 17: Fotografía obra *Chinchilote*

A partir del trabajo de investigación de Brignardello (2018) se constata que el Teatro del Pueblo, se define entre otros aspectos, como una *experiencia* de organización popular y política que provenía de la militancia comunista de todos los integrantes de la compañía, y cuyo referente principal fue el *Teatro obrero*, desarrollado por el fundador del Partido Comunista Luis Emilio Recabarren a inicios del siglo XX en las salitreras del norte del país. Así, para el Teatro del Pueblo, existió una responsabilidad no solo artística, sino también ideológica a la que los integrantes de este grupo teatral se sumaron utilizando sus propias herramientas de lucha. (Brignardello, 2018: 13)

“El teatro del pueblo es un teatro más bien político. O sea, dentro del arte mismo, sin descuidar lo que es el teatro, pero con una misión que va más allá de entretener (...) de tomar conciencia de los problemas del pueblo en general” (Leila Céspedes en Brignardello 2017 (2))

Este grupo buscaba a partir de su práctica teatral generar espacios de diálogo, agitación y emancipación del pueblo, a partir de la organización popular, volviendo práctica la ideología marxista a través del teatro. Al igual que el Teatro de la Quinta, el Teatro del Pueblo fue un teatro

aficionado que estaba abierto a la diversidad de sus participantes sin jerarquías ni diferencias, constituyéndose como una suerte de bisagra entre los *Teatros universitarios* y el teatro popular, y porque además de los integrantes mencionados, también contaban con el apoyo de otros profesores del ITUCH, como Blanca García, Víctor Jara y Orlando Rodríguez. (Brignardello, 2018: 16)

Lo importante es que ahí había gente vital en el movimiento teatral chileno. La Chile la llevaba. No había un equivalente. Posteriormente, la Católica empezó a crear su propia historia cultural artística” (Gloria Canales, en Brignardello, 2017)

Otro de los objetivos de la compañía fue la agitación política, definiendo su práctica como un *teatro de agitación*, cuyo propósito era mostrar un mensaje político en el escenario, donde la teatralidad era ocupada como herramienta política para explicar hechos históricos y sociales, para que los espectadores sintieran la necesidad de transformar su realidad y volverse agentes de cambio ante la lucha social que los convocaba. Podría señalarse que fue una *experiencia* equivalente al *teatro de propaganda* de Boal o las experiencias de Piscator mencionadas anteriormente.

Este era un teatro didáctico, esquemático, que transmitía un mensaje claro respecto a la necesidad de la organización y el trabajo en equipo ante las injusticias y los abusos realizados por los círculos de poder (...) Gloria también comenta que este referente posteriormente se vio nutrido de las metodologías de sujetos más cercanos en el tiempo, como lo fue Augusto Boal, puesto que deseaban construir un teatro a partir de la experiencia concreta de los y las trabajadoras.” (Brignardello, 2018: 18)

Esta *experiencia* excedió la lógica puramente teatral, constituyéndose como una cuestión política extraordinariamente importante para sus integrantes, porque se trató de insertarse en un momento cultural e histórico e intervenir en él. (Gloria Canales, en Brignardello, 2017)

Por otra parte, respecto de sus dinámicas de organización y trabajo, los participantes se implicaban en todo tipo de labores, como por ejemplo, en la difusión y propaganda de sus obras de manera presencial y directa, y trabajando de manera colaborativa. Otro aspecto para señalar respecto del *Teatro del Pueblo* es el carácter activo del rol del público en la puesta en escena, pues para dicha agrupación era fundamental su perspectiva. De esta manera, se involucraba al público, siendo éste el que finalmente completaba la historia que se representaba. Como por ejemplo, el caso de *Esperando al Zurdo* donde los espectadores formaban parte del sindicato. Es posible establecer

una referencia con la obra *La medida* de Brecht, donde el coro puede ser interpretado por los espectadores.

Otro factor muy relevante para considerar la particularidad del Teatro del Pueblo es que quién lo lideró fue una mujer, María Maluenda. Se destaca este aspecto ya que la actividad teatral relegó, durante muchos años, el lugar de lo femenino casi exclusivamente al de actriz (Brignardello, 2018: 19) y en este caso fue quien dirigió y organizó a esta compañía.

Al modo de las filarmónicas de los obreros a inicios del siglo XX, los integrantes concebían sus presentaciones teatrales como un acto y un espacio político, donde también había música folklórica y “oradores sindicales”, generando un ambiente parecido a las “peñas folklóricas” desarrolladas durante esta época, como un lugar de encuentro artístico y político, que potenciaba y ponía en relieve el arte y la cultura popular del pueblo trabajador como símbolo de lucha social.

La *experiencia* del Teatro del Pueblo también tuvo sus detractores en la prensa oficial, como en el reconocimiento de su *experiencia* en la escena oficial, a pesar de que la mayoría de sus integrantes eran parte de los grandes elencos de los montajes del ITUCH.

entre las miles de cosas que había hecho María, una de las cosas que a nosotros más nos había gustado, agrado y hecho sentir de que estábamos haciendo una labor fundamental; había sido la creación y el trabajo que había hecho el Teatro del Pueblo. Y una de las cosas que más me molestaban, era el ninguneo que había tenido el Teatro del Pueblo en la historia del *teatro chileno*. (...)

Cuando nosotros volvimos de la Gira que hicimos por el norte, por las salitreras y por Chuquicamata (...) hay un artículo del Mercurio que decía más o menos lo siguiente: *A regresado a Santiago el Teatro del Pueblo de una gira por el norte. Y es el colmo que una agrupación política de bajo nivel haya tenido una audiencia tan considerable que superó a todas las obras de teatro que se dan en el año en Santiago de Chile. 2500 personas en Chuquicamata opacan cualquier presentación en Santiago en las salas más grandes de teatro* (Leila Céspedes en Brignardello, 2017)

### Una experiencia en el TUC

El Teatro de la Universidad de Concepción, a partir de la contratación de Atahualpa del Cioppo, desarrolló un proceso de trabajo que buscaba salir de lo institucional a lo popular, para generar un vínculo estrecho y sumarse al proceso histórico que estaba fraguándose. Para esto

Atahualpa convocó a un grupo de actores jóvenes, muchos recién egresados de la de la Universidad de Chile, para ser parte del elenco estable de la universidad, así como para desarrollar un proyecto de teatro experimental.

Las orientaciones de esta *experiencia* son posibles de ver en el escrito de este programa de mano, en el año 70:

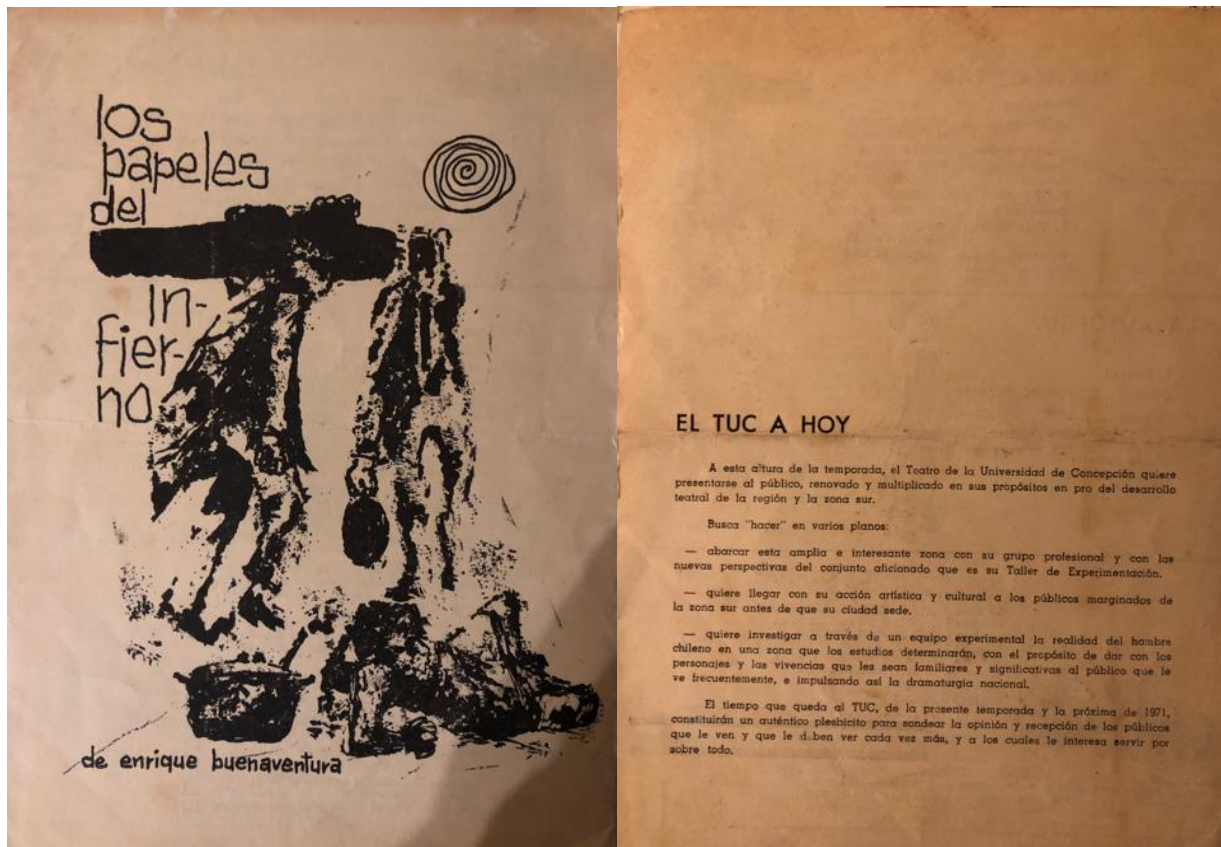
A esta altura de la temporada, el Teatro de la Universidad de Concepción quiere presentarse al público, renovado y multiplicado en sus propósitos en pro del desarrollo teatral de la región y la zona sur.

Busca “hacer” en varios planos:

- Abarcar esta amplia e interesante zona con su grupo profesional y con las nuevas perspectivas del conjunto aficionado que es el Taller de Experimentación.
- Quiere llegar con su acción artística y cultural a los públicos marginados de la zona sur antes de que su ciudad sede.
- Quiere investigar a través de un equipo experimental la realidad del hombre chileno en una zona que los estudios determinarán, con el propósito de dar con los personajes y las vivencias que les sean familiares y significativas al público que le ve frecuentemente, e impulsando así la dramaturgia nacional.

El tiempo que queda al TUC, de la presente temporada y la próxima de 1971, constituirán un auténtico plebiscito para sondear la opinión y recepción de los públicos que le ven y que le deben ver cada vez más, y a los cuales le interesa servir por sobre todo. (Programa de Mano TUC, 1970)

Este fragmento hace referencia a la *experiencia* relatada por José Soza, quien formaba parte del elenco del TUC, y del grupo de teatro experimental, que buscaba acercarse a la realidad de las personas y territorios populares en Chile para orientar un nuevo tipo de creación teatral. Es importante constatar esta experiencia, aunque no hay muchos registros, porque de acá saldrán algunos fundadores y participantes del Teatro Nuevo popular, TNP.



Exterior programa de mano temporada 1970, TUC a HOY (Documento de trabajo)

Según las palabras de José Soza, actor de la Universidad de Chile y que fue convocado para ser parte del elenco con el que trabajaría Atahualpa, éste desarrolló procesos de trabajo que, entre otros, incluyó una *experiencia* de teatro experimental, vinculada a organizaciones militantes (MIR), desarrollada por un equipo interdisciplinario de actores, sociólogos, y otras profesiones, que buscaban a partir de herramientas de la investigación social, montar obras y desarrollar análisis de la realidad de comunidades como las mencionadas, para luego crear una obra que formara parte del repertorio del TUC.

Esto consistía en que nosotros íbamos a hacer un entrenamiento con él, acerca de un teatro de improvisación, pero con la característica de que era en base a una investigación previa, pequeña, para que fuera un teatro más ágil y movido por la región de Concepción, del Bio Bio. Se repartían ciertos lugares donde ir a investigar, y luego traer al taller la construcción de una improvisación acerca de la temática y los problemas que se suscitaban en ese punto... Por ejemplo, a mí me tocó abordar la cesantía... había un lugar donde se reunían los cesantes para hacer fuerza, y alzar la voz sobre su problemática. Ahí, nosotros elegíamos a la persona que creíamos más idónea para entrevistarla, para saber qué estaba haciendo ahí, y de qué forma, cuál era la problemática que ellos tenían, y nosotros, como teatreros, inventar una forma donde cupieran todos esos contenidos, y así

sucesivamente, otros estarían en la educación, en alguna fábrica, etc. Después nos tocaba la presentación de nuestro tema, se repartían roles, y se armaba una improvisación. (...)

(...) se contrató a un dramaturgo, para que trabajara en base a la investigación que realizábamos, y a las improvisaciones que hacíamos, que seguían siendo en diferentes territorios. Llegábamos a una población, en Lota ponte tú, o en Coronel, y nos distribuíamos cada uno de los actores por la población, y conversábamos con la gente “qué problema tiene acá”, “que el agua, que la cuestión eléctrica, que el dirigente, que se arrancaron con la plata, que habíamos hecho una colecta para que no pusieran agua potable” ... “que el abogado que iba inscribir las casas donde vivían”. Luego invitábamos a la gente diciéndoles que a las siete de la tarde nosotros íbamos a hacer una representación teatral con la información que ellos nos estaban dando, y que estaban invitados a la sede, a la escuela, a la sede el sindicato o la sede de la organización que tenían en la población. Nosotros llegábamos ahí, vaciábamos en el colectivo toda la información que habíamos recogido por aquí y por allá. “A nosotros nos contaron que el dirigente se arrancó con la plata” ... “que el marino no dejaba ir a la mujer a las reuniones” ... pescábamos alguna anécdota donde cupieran esos reclamos y hacíamos una improvisación. Primero, había uno que recogía todo, dirigía y decía “vamos a hacer esto, en esta anécdota, tú haces esto y esto otro” y se hacía frente al público de la población, y finalmente se terminaba con una conversación con el público acerca de lo que había visto, y se armaba una especie de cabildo, donde ellos eran capaces de visualizar otros ángulos del pulso que nosotros habíamos tomado de la población.

Todo ese material lo recogía el autor para ir escribiendo. Volvíamos al teatro a revisar ese material. Luego nos enfrentábamos a la escritura de la obra. Pero luego la obra no tenía nada que ver con lo que habíamos investigado. Saqué la conclusión de que no se puede encargar escribir una obra de teatro. Finalmente, rechazamos el texto, porque no tenía nada que ver, y terminamos haciendo una selección de las improvisaciones e hicimos una gira. Fue muy interesante. Hubo algunas improvisaciones donde se plasmó una visión de lo que podía pasar en el gobierno de la Unidad Popular. Esa improvisación por ejemplo era una familia que había invitado al cumpleaños del dueño de casa al jefe de la empresa x, obviamente era un empresario, el personaje ese, en medio de la fiesta este gallo se queda dormido y sueña, y lo primero que sueña, es que aparece un tipo lanzando un discurso, una cosa como esta “la junta militar de gobierno se ha hecho cargo de .... Y a Salvador Allende le ofrecemos un helicóptero y los mandamos para allá...”<sup>22</sup> Y luego despierta este gallo, despierta en medio del golpe... bien interesante, y con elementos muy precarios y bien panfletario. Eso te puedo decir, fue un año y medio. Luego regresamos a Santiago con Alejandro Castillo, invitados por la CUT para conformar un teatro de la CUT auspiciados por la Universidad Técnica. (Soza, 2022)

Otro de los trabajos constituyó el montaje de la obra *Los Papeles del Infierno* del colombiano Enrique Buenaventura, que estaba constituida por tres piezas cortas que fueron dirigidas por algunos de los integrantes de este nuevo grupo de jóvenes, de la mano de Atahualpa del Cioppo en la dirección general.

---

<sup>22</sup> Esta idea cortada por el entrevistado es una referencia a las conversaciones de los generales golpistas durante el desarrollo mismo del Golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973.

“ ...¿qué puedo decir sobre “Los papeles”? Son tres o cuatro episodios muy distintos unos de otros, unidos por el hambre, la miseria y el miedo, que son como las constantes culturales sobre nuestro pueblo...”

ENRIQUE BUENAVENTURA ”


TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION  
temporada 1970  
presenta:  
“LOS PAPELES DEL INFIERNO”  
de E. Buenaventura

“LA MAESTRA”

Reparto:

La Maestra .....	GLORIA VARELA o TERESA POLLE
Juana Pasambu .....	MIREYA MORA
Campesino .....	JUAN AREVALO
Campesino .....	ALJANDRO CASTILLO
Pedro Pasambu .....	FERNANDO FARIAS
Tobías el Tuerto .....	JOSE MIGUEL SOZA
La Vieja Asunción .....	TERESA POLLE o GLORIA VARELA
Sargento .....	CARLOS MEDINA

Director Asistente  
CARLOS MEDINA



— Colombiano.  
— Contemporáneo, nacido en Cali.  
— Estudios de Bachiller en su ciudad natal. Después se va a Bogotá, intenta estudiar arquitectura, luego pintura y escultura. Ingresó al teatro ambulante e incursiona en el espectáculo de circo.  
— Viaja a Venezuela, Isla Trinidad, Brasil, Argentina, Chile, Sudamérica y el mundo residiendo algún tiempo en cada parte y ejerciendo los más variados oficios.  
1955 — Vuelve a Colombia al fundarse el Teatro de Cali. Pasa a dirigir la Escuela de Teatro.  
1960 — Representa a su patria en el Teatro de las Naciones, París, con su obra “En la Diestra de Dios Padre”.  
1963 — Obtiene el Premio del Instituto Internacional del Teatro (organismo dependiente de la UNESCO, con sede en París) por su obra “La Tragedia del Rey Cristóbal”.

Buenaventura es un autor insulientemente conocido aún en América. No así en Europa donde se lo traduce, se lo estudia y se lo estudia, principalmente en Francia.

“Los papeles del infierno”, que en estos momentos muestra el Teatro de la Universidad de Concepción con su conjunto profesional, fue estrenada en Canadá.

Se puede contar entre uno de los pocos hombres de teatro que domina íntegramente el oficio en su casi totalidad: actor, director, autor, profesor de expresión corporal y ensayista profundo sobre temas de teatro.

Se le considera como el hombre capaz de llevar al teatro latinoamericano a la altura de lo que en la narrativa han hecho Vargas Llosa o García Márquez.


**EL AUTOR**

“LA AUTOPSIA”

Reparto:

El Doctor .....	ALBERTO VILLEGAS
Su Mujer .....	INES GONZALEZ

Director Asistente  
HERNAN ORMESO



“LA ORGIA”

Reparto:

La Vieja .....	BRISOLJA HERRERA
Mendigo 1 .....	JOSE MIGUEL SOZA
Mendigo 2 .....	JUAN AREVALO
Mendigo 3 .....	ALJANDRO CASTILLO
El Mudo .....	FERNANDO FARIAS
Enana .....	MIREYA MORA

Director Asistente  
DOMINGO ROBLES

Dirección General ATAHUALPA DEL CIOPPO

Escenografía e Iluminación HECTOR HODGKINSON



Dirección de Escena: NINA GARCIA; Sonido: PEDRO BAVANA; Apoyadora: DOÑA CARMEN; Encargada de Vestuario: IRMA TRONCOSO; Jefe de Taller: LUIS ROMERO; Ayudantes: LUIS y CARLOS SOLAR; Electricista: LUIS CALABARA; Dibujos Programáticos: DOMINGO BARGO; Impresión Programa: IMPRENTA DE LA UNIVERSIDAD.

Interior programa de mano temporada 1970, llamado TUC a HOY. (Documento de trabajo)

Según una conversación privada que mantuve con Carlos Medina y Teresa Pol en Berlín (actor y director y actriz respectivamente, ambos integrantes de este grupo) esto formaba parte de la visión del Teatro de Atahualpa, que, por un lado, tenía la concepción del teatro como un arte colectivo, que, en el caso de este montaje, se daba a partir de aunar la dirección general con las perspectivas de otros tres directores jóvenes y sus nuevas propuestas creativas. Por otro lado, da cuenta de un interés por el repertorio latinoamericano.

Muchos de los integrantes de esta *experiencia* con Atahualpa del Cioppo formaron parte del Teatro Nuevo Popular (TNP), que veremos a continuación.

## Teatro Nuevo Popular

Como se señaló anteriormente, en el plano político, la posición reformista del gobierno de Frei Montalva hizo posible ciertas condiciones para la realización de pequeñas transformaciones, que posteriormente se concretaron con mayor claridad y radicalidad en el programa de la Unidad Popular en el gobierno de Salvador Allende. Entre las reformas de Frei, como se dijo, estuvo la Reforma Universitaria del 68, y, a partir de aquel devenir político y cultural de la época, diversos movimientos sociales, instituciones, obreros, campesinos y estudiantes, convergieron en un frente común, popular y revolucionario, que buscó transformar profundamente la sociedad.

En este contexto, se gestó el Teatro Nuevo Popular, en el año 1968, primero con el nombre de Teatro Nuevo, bajo el alero de la Central Única de Trabajadores. *Esta experiencia de teatro político popular* se debe comprender como una continuidad y complemento del Teatro CUT, presentado anteriormente.

En torno a esta *experiencia* nuevamente veremos diluidos los límites entre la política (institucional) y lo político, ya que en parte de su desarrollo se firmó un nuevo acuerdo colaborativo, un convenio entre la CUT y la Universidad Técnica del Estado, en el marco de la reforma universitaria del 68:

“¡Un teatro nuevo! Nuevo como organización, en su relación con el público, temática y tratamiento de las obras. Pero especialmente nuevo porque existe allí donde no había nada: un teatro de los trabajadores, nacido de su entraña y al servicio de sus causas. Las exigencias sociales de nuestra época aumentan la complejidad de cualquier “teatro nuevo” que se intente crear. De manera principal, ha de ser clasista- como lo fue generalmente antes- pero ahora con el acento en la parte desposeída de bienes culturales. El teatro nuevo debe ser popular, pertenecer al pueblo.” (Talleres de la Cultura, Número Uno, 1972: 3)

El Teatro Nuevo Popular fue integrado por las siguientes personas: Jorge Gajardo, Víctor Carvajal, Nelson Velásquez, Carlos Medina, Silvia Madera, Teresa Pol, Miriam Palacios, Margarita Varón, Nelson Broth, Mario Jiménez, José Secall, José Soza, Alejandro Castillo, Alejandro Quintana. (Wallffiguer,2021)

Éramos todos egresados de la Chile. Ahí estaba Miriam Palacios, Jorge Gajardo, los dos fueron actores del TUC antes de la llegada de Atahualpa, estaban en Santiago y estaban en la CUT, ellos eran los motores, estaba la Margarita Varón, Teresa Pol, Carlos Medina que era como el director del teatro, estaba Alejandro Castillo, Nelson Broth, llegó Quintana después. Había un pariente de don Roberto Parada... (José Secall) él llegó hacia el final de proceso también. (Soza, 2022)

El Teatro Nuevo Popular estuvo un año bajo el seno único de la CUT, para luego en 1969, pasar a ser parte de la UTE, a partir del ya mencionado convenio. Las fuentes existentes respecto a esta práctica teatral se centran fundamentalmente en el trabajo conjunto entre el mundo sindical obrero y el universo universitario reformado, comprometido con el proyecto popular de transformación del país, y la dignificación e integración de las clases obreras y campesinas.

Precisamente, una de las particularidades del Teatro Nuevo Popular, fue la heterogeneidad social y cultural de sus participantes, quienes representaban los distintos movimientos sociales que buscaban transformar política y socialmente el país. Así, actores, actrices, dramaturgos/as obreros y campesinos/as convivieron y compartieron procesos de creación y producción teatral, en un plano de igualdad, poniendo en escena aquellos problemas de esa realidad social. TNP fue conformado por aproximadamente doce actores y actrices, entre quienes figuraban egresadas/os de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, además de obreros provenientes de fábricas y asentamientos campesinos. Esto es una diferencia que tendrá con el CUT. De esta manera el Teatro Nuevo Popular, representó una alianza estratégica entre dos fuerzas políticas consideradas motores de transformación social, que accionaron desde una visión colaborativa, que se sumó también en ese contexto, a un proyecto común de sociedad, simbolizado por Unidad Popular.

Se hacía obras que ojalá se mostraran en todo Chile, y se privilegiada lo campesino, en conjunto con organizaciones de campesino y sindicatos, del partido. Se diseñaba una estrategia en conjunto con las organizaciones campesinas de los lugares para presentar una obra que enseñara a desarrollar sindicatos campesinos. (Soza, 2022)

En un principio la idea de la compañía fue hacer un teatro de repertorio, repertorio vinculado a sus fines, de la mano del director ruso Sasha Mamlay. Este director ya había montado las obras *Enemigos de Gorki*, y *El que dijo si y el que dijo no* de Brecht. Con el Teatro Nuevo popular, se pretendía el montaje de *La maldición de la palabra* de Manuel Garrido, *Cara de Indio* de Gerson Neira, *Tela de Cebolla* de Gloria Cordero (las últimas dos premios CUT de dramaturgia) y *La Chinche* de Mayakovski.

A pesar de lo anterior, este grupo teatral en sus cinco años de existencia alcanzó a presentar dos obras, *La maldición de la palabra* y *Tela de cebolla*. La primera escrita por Manuel Garrido y ganadora del primer premio en un concurso del convenio CUT-UTE. *La Maldición de la Palabra*,

expone las diversas dificultades y esfuerzos que debe sortear un grupo campesino para constituir un sindicato.



Imagen 19 Fotografías rodaje La Maldición de la Palabra

La Maldición de la Palabra ¿De qué se trata esta obra? Precisamente de eso, lo dice el título, de la maldición de la palabra, el campesino no se atrevía a hablar. Estaba subyugado, obviamente por el patrón, por los capataces, el temor que tenían de que los echaran del campo, donde tenían su casita, en tierras ajenas. La necesidad de la sindicalización campesina, simple, eso era. (Secall en Aravena at al 2018:102)

Al tratarse de una obra de carácter campesino, el grupo de actrices y actores con el objeto de comprender en profundidad los conflictos y la realidad social que vivía el campesinado, se trasladó a vivir a un asentamiento cerca de Melipilla durante un año aproximadamente.

(...) La CUT en el primer concurso apareció *La maldición de la palabra* a raíz de la Reforma Agraria y se hacía en los sindicatos de campesinos y yo hacía de administrador y era tal la catarsis que después se hacía un foro, la obra trataba de que iban los campesinos a pedir un pliego de peticiones y cuando estaban frente al patrón, no sabían nada, se chupaban enteros, el analfabetismo y sometimiento era total... muchas veces nos echaron a balazos, pero nosotros estábamos atentos a todo eso para ayudar a implantar la Reforma Agraria, que personalmente creo que se implantó muy tarde. (Gajardo en Wallffiguer, 2021: 167)

Como señala Jorge Gajardo, uno de los fundadores del TNP, la obra teatral *La Maldición de la Palabra*, generó tal impacto en el público espectador en tanto “sujeto representado”, que la ficción, la realidad social y política, se confundían en una misma tensión dialéctica. De este modo, el espacio teatral que se desplazó a un contexto social campesino-obrero, deviene en un lugar de

disputa política a propósito de su teatralidad. En este sentido, los mismos espectadores que encarnaban en la vida misma el conflicto representado en la obra teatral, vuelven a encarnar el lugar de su propia disputa política en un foro post-función, luego de tomar distancia y “verse” en la ficción.

Allí se adaptó y ensayó la obra con la intervención directa de los campesinos quienes otorgaban una asesoría artística espontánea y natural. En 1970 se estrenó en el asentamiento y luego en el teatro de la Escuela de Artes y Oficios. Posteriormente se hicieron varias giras con esa obra por diversas regiones del país. Estas giras tuvieron resonante éxito. Al final del espectáculo se realizaba una discusión abierta de la obra y de los problemas del agro, del alcoholismo, del machismo (...). (Kirberg, 1979:148)

Esta fue una de las características importantes del Teatro Nuevo Popular, su interés por el conocimiento profundo de las culturas populares y campesinas locales del país desconocidas hasta ese momento. Utilizaron como práctica metodológica la inmersión en las comunidades seleccionadas como “objeto” de creación de sus obras, conociendo y vivenciando sus problemáticas para después ponerlas en escena.

Cabe destacar que este tipo de metodología de investigación para la creación dramática fue practicado por otros grupos, entre ellos, la mencionada anteriormente *experiencia* el Teatro de la Universidad de Concepción, con Atahualpa del Cioppo, y por la dramaturga Isidora Aguirre. Esto da cuenta de una característica metodológica de época entre los creadores teatrales en Chile y de la convergencia con otras disciplinas que se complementan, como la sociología y la antropología. Esta metodología no solo consistió en la investigación de un “objeto” de estudio, sino que también tuvo el carácter de “participativa”. La participación no sólo estaría dada por el nivel de involucramiento de los actores y actrices del TNP en las comunidades a quienes se busca retratar en las obras, sino también por el espacio de opinión crítica que éstas tienen respecto a las creaciones. Los mismos campesinos y obreros, a quienes referenciaban en las obras como *La maldición de la palabra* intervenían en forma directa, produciéndose una retroalimentación entre actores y sujetos referenciados.

“El TNP ha enfrentado este trabajo no sólo en estrecho contacto con el autor, sino también con los campesinos de un asentamiento con que han hecho aportes críticos y propuesto el contenido de una escena completa: la de formación del Sindicato. TNP ha incorporado a través de ensayos abiertos a público con el cual busca estrechar contactos que le permitan desarrollarse como un conjunto teatral de nuevo tipo, realmente comprometido con el público trabajador”. (El Siglo, 1971. Biblioteca Nacional)

El discurso acerca de los propósitos y modos de producir teatro quedó expresado por sus mismos protagonistas en la revista *Talleres de la Cultura*, N°1 de la UTE del año 1972:

Nuestra labor es la de impulsores, motivadores de la actividad teatral de los sindicatos. Constituimos una pequeña avanzada para que la clase se exprese teatralmente. Para lo cual van a los centros de trabajo y “muestran” escenas a los obreros. El ensayo es abierto. Luego interrogan a los espectadores: ¿ocurren así las cosas? ¿Es verdad lo que se dice en diálogo? La escena es recompuesta a tenor de las observaciones y se vuelve a presentar. Los trabajadores, vencida la natural cortedad de los primeros momentos, hacen observaciones cada vez más ricas y pertinentes. La obra puede ser modificada ad infinitum. (Talleres de la Cultura, N°1 uno, 1972:4)

Una de las escenas incorporadas por los trabajadores a la dramaturgia de la *Maldición de la palabra* se dio así:

#### UNA EXPERIENCIA EN EL CAMPO

(...) Viajaron al asentamiento de Huiticalán, Laguna de Aculeo, y presentaron una “muestra”. Los campesinos escucharon atentamente. - *Hay cosas que están bien. Pero falta harto. Aquí hay un viejito que podría ayudar escribiendo alguna cosa*- Cuando regresaron a la semana siguiente, los campesinos presentaron una escena completa (aquella de la fundación del Sindicato) que fue incorporada a la obra definitiva. (Talleres de la Cultura, N°,1972:4)

La escena señalada en ese fragmento es parte del texto de la *Maldición de la palabra*, publicada en la revista *Talleres de la Cultura* Número uno, 1972, entre las páginas 11-24. (Talleres de la Cultura, N°1, 1972: 4) Esta revista no está disponible de manera pública, y solo ha sido posible acceder a ella gracias a la colaboración de Carlos Medina y Teresa Pol, ex integrantes del TNP, y actualmente residentes en Berlín. Gracias a esto pude usar este texto para la investigación. La escena señalada parte con los obreros reunidos porque quieren plantear la idea de hacer un sindicato. Es una reunión clandestina, por lo que la sensación de temor en una parte de los campesinos es muy grande. A poco andar, se generan conflictos y casi todos desisten de la idea por miedo a quedarse sin trabajo y lugar para vivir. Incluso se genera una pelea a golpes, y uno de los que participará de ella, volverá con el representante del patrón a negociar. Sin embargo, la llegada de un extrabajador y su relato de la formación de otros sindicatos en fundos cercanos les permitiría no sentirse solos y enterarse que están respaldados por la ley para la formación de su organización.

Segundo: Pero, antes de apalearnos, cuéntenos más pa que aprendamos...

Aliro: vamos bien ahora... Ahí mismo en el sindicato estamos aprendiendo cosas nuevas...que la ley nosotros la hacemos cosa viva. Si no es papel solamente...

Alfonso: ¿y la ley es pa nosotros también?

Aliro: Para ustedes es la ley también... Dice que son muy pocos pa ser sindicatos... hacen falta 100 personas...

Ramón: Entonces ¿tanta jodienda para nada?...

Aliro: No. Si algo se puede hacer. Dice la Ley, además, que pueden ser 25 en caso espacial, que tampoco es ese caso aquí. Y es mejor. A los señores patrones les convienen sindicatos chicos en vez de uno grande...

Segundo: ¿qué hacemos entonces?

Aliro: Para allá voy. Tienen que entrar al sindicato comunal... Ese los agrupa a todos los de la comuna... Faltaba ustedes... Si hacen acuerdo, se forma aquí un comité que se llama y entran todos a la organización comunal...

Segundo: si es ley hay que hacerlo.

Aliro: ¡Tiene que ser acuerdo de todos!... bien pensado y opinado, sabiendo que no son solos. ¡Somos miles! (Manuel Garrido en Talleres de la Cultura, 1972: 16)

Como vemos, el Teatro Nuevo Popular tenía como principio, constituir un espacio para que la clase trabajadora se *expresara teatralmente*, siendo los actores y actrices los medios de esta expresión, quienes van construyendo y reconstruyendo la escena a partir de las observaciones de los mismos trabajadores. De este modo, la *visión y experiencia* de la clase obrera son la voz protagonista de las obras teatrales que, a su vez, en términos de dramaturgia son construidas de modo participativo. Por otra parte, dichas obras teatrales eran presentadas tanto en sindicatos de trabajadores industriales como en asentamientos campesinos, interpelando al espectador que al verse representado como sujeto político, puede tomar conciencia de su propia agencia en su contexto.

Así también, en términos generales los contenidos de sus obras hacían referencia a los diversos conflictos, dramas y problemáticas suscitadas en los asentamientos campesinos y en los sindicatos obreros, teatralizando problemas particulares hasta llegar al conflicto social colectivo, como lo destaca la crítica del estreno de esta obra publicada en el diario El Siglo.

Progresivamente y partiendo siempre de los casos individuales se va desarrollando el conflicto social colectivo: el enfrentamiento de los campesinos con el sistema latifundista, representando por un contador-patrón- que consecuentemente conduce a la toma de conciencia que finalmente los llevará a la constitución del Sindicato: primera arma organizativa imprescindible para que tal enfrentamiento sea consecuentemente dirigido. (El Siglo, 1971)

Bajo esta misma lógica de creación y producción de obras, el segundo montaje fue *Tela de Cebolla*, escrita por Gloria Cordero, actriz y dramaturga formada en el ITUCH. Esta obra se creó, a partir de un proceso de observación e investigación por parte de las y los actores en la fábrica textil Yarur. *Tela de cebolla* trata sobre las condiciones laborales de la conocida fábrica textil, y como se mencionó, las y los actores para comprender la cultura laboral que se vivía al interior de dicha fábrica, estuvieron casi seis meses trabajando en las faenas junto al resto de trabajadores. Carlos Medina y Teresa Pol, señalan que incluso les tocó hacer los turnos como trabajadores de las fábricas y pasar por diferentes labores. Por su parte, José Soza, recuerda:

Quisimos intervenir la Yarur, una fábrica de telas. Ahí el mismo grupo la hicimos, la dirigió la Alejandra Gutiérrez, que no era del TNP, pero la invitamos, ella estaba muy feliz. La dimos... Yo pensé o ideé unas torres pensado en la gira, para las luces... colgábamos los tachos, con luces par, y los cables, tirábamos los cables, sacábamos luz donde se podía, o la hacíamos de día, más el telón de fondo. El vestuario se los pedimos a ellos (Yarur) eran los mismos vestuarios de los trabajadores. No usamos la metodología adecuada para esa obra, resultó más que un híbrido, parecido a lo que hacíamos en la escuela. Era un verdadero panfleto igualmente. Se hacía lo mismo que hacían los trabajadores para entrar, se hacía una arenga “*aquí se trabaja cabeza agacha, van a tener todo lo que uds. quieran, su tiempo para hacer colación, un sueldo, sus imposiciones, Pero ni se les ocurra poner un sindicato acá adentro, acá la cosa solo va con los jefes de sección y conmigo. Para eso. uds. tienen que jurar poniendo la mano en esta calavera, que uds. no se van a meter en un sindicato...*” estoy improvisando... El hecho es que se los hacía jurar un rechazo a la constitución de un sindicato. Entonces la gente se aterraba más de lo que estaba aterrada. El castigo era ser echado, perder el trabajo.... Hicimos una presentación ahí, no sé si alcanzamos a hacer otra... (Sosa, 2022)



Imagen 19: montaje obra Tela de Cebolla

Sobre la obra, su misma autora, Gloria Cordero, describe la estructura y el contenido.

Las escenas son breves y corresponden a distintos episodios de una faena laboral donde las lealtades y la necesidad de tener una organización en favor de los trabajadores es una tarea ardua para concientizar a los compañeros de trabajo que, por miedo al despido, prefieren el maltrato a resolver el problema real que en el fondo es el abuso de poder en los ámbitos laborales. (Cordero en Wallffiguer, 2021:170)



Imagen 20: Obra Tela de Cebolla

Las dos obras que alcanzó a crear el Teatro Nuevo Popular fueron presentadas a lo largo de todo Chile y en distintos escenarios y contextos de acuerdo con sus contenidos. Realizaron un total de 37 presentaciones a través de una gira por tres regiones del país, para luego llevar el arte escénico a los centros de reforma agraria, asentamientos e industrias de la Región Metropolitana (Luis Corvalán, El gobierno de Salvador Allende). Cabe destacar que, como consecuencia de las presentaciones en los diversos asentamientos y sindicatos, campesinos y obreros se fueron entusiasmando por este arte. Dada esta recepción se enviaron instructores a organizar grupos de teatro, constituyéndose 15 grupos artísticos entre campesinos y obreros. (Kirberg. S/A- 149)

Nos dieron el bus, un presupuesto, viático. Nosotros llegábamos a los asentamientos y los dirigentes nos proporcionaban comida y alojamiento (en una escuela, en una sede del sindicato donde dormíamos), no nos daban dinero, teníamos nuestro sueldo de la Técnica, iba un chofer que era parte del equipo, y un productor que iba adelantando caminos... él debía conseguirnos todo lo que nosotros necesitábamos. Le decíamos el guarango. La obra se llamaba *La maldición de la palabra*.

También fuimos preparando la llegada a los distintos públicos, a los distintos fundos, lugares donde estaban los campesinos, ya sea sindicatos, o asentamientos, todos esos lugares que empezaron a

aflorar en esa época, creo que era la Ranquil, confederaciones campesinas, creo que había otras... en esos lugares ocupábamos la metodología que habíamos usado en la universidad de Concepción, invitando, perifoneando, conversando (Soza, 2022)

“No al Teatro digestivo” señalaba una publicación del diario El Siglo, en relación con el estreno de *La Maldición de la palabra*, donde se contaba que un grupo de estudiantes de teatro de la Universidad de Chile, liderados por Jorge Gajardo, bajo esa consigna, y en contra de un tipo de teatro desconectado de la realidad, se unen con la idea de participar de un proyecto teatral transformador y conectado con la realidad de las clases populares.

Todo estaba (esa es la maravilla) coordinado con la CUT y con las asociaciones gremiales. Todo se producía con ellos, todas las giras, entonces era maravilloso, porque era la organización campesina Ranquil, por ejemplo, decía “fantástico, en Curicó van a tal centro de reforma agraria, ahí se van a alojar en lo que era la casa patronada y van a tener función en la bodega del fundo Santa Helena que ya era parte de la reforma agraria”, ese tipo de cosas... era fácil, si estábamos todos coordinados. Y cuando digo todos, me refiero a que estábamos complementados absolutamente los actores, trabajadores culturales con las organizaciones de base. Íbamos enfocados para el mismo lado. Era fácil. O sea, era un trabajo feroz, que no paraba, y nos gustaba mucho hacerlo por supuesto, pero tú encontrabas en esa estructura universidad técnica del estado, CUT, confederaciones campesinas, federaciones de sindicatos industriales, en esa red, tú encontrabas el ideal de tu pega. Y te sentías aportando en todo sentido. No yendo a mostrar paternalistamente una obra de teatro. No, tu ibas a plantear problemas concretos del sector específico donde estabas dando la obra, por lo tanto, siempre había un foro o una conversación después de la obra, porque los problemas que se estaban planteando eran los del público directamente. Ni te digo las peleas que se armaban (Secall, 2018 en Aravena et al, 201102-103)

Wallffiguer (2021) señala que este modo de crear y producir teatro responde al llamado *teatro brechtiano a la chilena* (Wallffiguer.2021:100-101), como fue bautizado por las y los artistas teatrales entrevistados por la autora en su libro “El Teatro Comprometido. Su contribución al movimiento popular chileno 1963-1973”. De este modo, el Teatro Nuevo Popular era entendido y definido por sus propios fundadores como un *teatro brechtiano pequeño, pero de gran alcance*. (Jorge Gajardo en Wallffiguer, 2021:163) A pesar de la escasez de material de archivos, puesto que los guiones e incluso la versión en cine de *La Maldición de la Palabra* y todo aquello que tuviese algún tipo de vínculo con la CUT fue quemado por los militares tras el Golpe de Estado, aún existen algunas/os artistas fundadores de esta expresión artística y política, como los citados Jorge Gajardo, José Secall (1949-2021) y José Soza. Este último en una entrevista realizada en mayo 2022, aporta otros datos sobre como este teatro tiene contacto y referencias de Brecht:

Conocimos a Mario Jiménez, un compadre que se había ido a Alemania, y que estaba de regreso y estudio dramaturgia, metodología brechtiana, más bien dramaturgista, participaba de la elección de la obra y agregando el material histórico e ideológico, contextual para el montaje de la obra. Había una circunstancia importante, ellos ya estaban funcionando con una obra de teatro, que daban en los alrededores de Santiago, en los sindicatos, era una obra campesina, sobre la creación de un sindicato campesino, con su historia de los sindicatos, el maltrato, representados por el capataz, o más bien el administrador, porque el patrón no aparecía casi nunca en la historia. Esa obra la escribió un funcionario de la INDAP, el hizo la narración a partir del Canto a lo humano, entonces las decimas iban narrando o presentando escenas, actos (La Maldición de palabra). Se hacía con guitarra el canto a lo humano. Para que no fuera tan fragmentada, dándole más preminencia a la obra, fueron quitando esos intermedios. Nosotros fuimos integrándonos y esa obra. Jorge me pidió que yo redirigiera la obra, éramos una generación más joven, estábamos comenzando a salir. Yo la tome. estudié como estaba, no recuperé las décimas, y fui preocupándome más de las escenas, de la actuación. Con entusiasmo y con los conocimientos que recién había adquirido en la escuela, y comenzando con mi conocimiento de Bertolt Brecht, y Mario Jiménez nos acercaba algún material y nos contaba etc., etc., teórica e ideológicamente. (Soza, 2022)

La *estética brechtiana a la chilena* es el modo en que actores y actrices, definen una forma de hacer teatro popular y comprometido socialmente con los problemas de la clase trabajadora, con un fuerte componente marxista, adaptando a la realidad chilena los postulados planteados por Brecht. Dicha estética refería a su carácter austero y sencillo, que ayudase a potenciar la transmisión directa del mensaje y su problemática al público con claridad y cercanía, activando en éste la necesidad de transformar su propia realidad. Se trató de una interpretación de Brecht situada en un contexto criollo, a partir de la práctica misma y de la necesidad de hacer este tipo de teatro en un momento histórico de agitación política, a nivel nacional y latinoamericano. Buscaban retratar lo más fielmente a los sectores populares con sus costumbres y modismos, dando un mensaje directo, con un lenguaje sencillo y cotidiano, en espacios como faenas obreras y sindicatos, propio del mundo obrero, poniendo en escena sus problemas de explotación laboral.

A Brecht nos acercamos por los escritos de teatro, que estaba llegando a las librerías. Yo creo que perdí todos esos libros o los quemé, debo haberlos quemado seguro, hicimos una quema de libros más o menos. Me atreví a dirigir la obra como te digo, el ordenamiento, la dirección, el sentido, lo mezclaba esto con lo que es mi formación profunda, que es la teoría de Stanislavsky... y digamos entendiendo lo que en algún momento en los mismos escritos Brecht decía, que Stanislavsky era muy importante para una etapa del trabajo<sup>23</sup>, pero el asunto del distanciamiento a diferencia de la

---

<sup>23</sup> Sobre esto, en el *Pequeño Organón para el teatro* Brecht señala sobre la técnica del actor: 53: *En los tanteos previos a la composición del personaje (aunque nunca en la representación) pude recurrirse a la empatía, pero solo como uno de los tantos métodos de observación. Esta técnica es de utilidad en los ensayos, pues es innegable que ha conducido a composiciones muy sutiles a pesar del uso desmedido que ha hecho de ella el teatro contemporáneo. (...) (Brecht, 1979 (3):128-129).* También, en los *Escritos Sobre Teatro* hay todo un apartado que se llama Estudio sobre Stanislavsky donde hay un apartado llamado *Lo que se puede aprender, entre otras cosas del teatro de Stanislavsky.*

identificación, que él llamaba teatro de la ilusión al teatro que propiciaba Stanislavsky, que era meter en una ilusión o ilusionismo al público. Brecht decía que hay que descubrir todo eso, que es actuación, que es teatro, que es arte, estética nomás, que es contradicción, entonces no tenía cabida ahí la autocompasión, para ver los problemas sociales, la lucha proletaria, la vía hacia el socialismo, ese tipo de ejes centrales, tenía la reflexión marxista, que él la tenía integrada en el teatro, para lo que él hacía mucho esfuerzo que los dramas fueran enmarcados en un distanciamiento, a través de canciones, discursos, instalado esto en la realidad de un país, el interés de introducir la poesía en el teatro.

Se sabía que Atahualpa del Cioppo hacía teatro en Latinoamérica entre ellos en Chile, el Círculo de Tiza Caucásico. Había obras en el repertorio, como *Viet Rock*, de Eugenio Guzmán, y era cercano al marxismo. Jaime Silva, *la Canción Rota*. Antonio Acebedo Hernández. *Antígona* de Brecht, Pedro Orthous. Se sabía de esto, estaba en aire.

Íbamos a hacer una obra de Brecht, antes del golpe, la iba a dirigir Víctor Jara. No hicimos ninguna obra de Brecht, pero incluíamos sus principios de trabajo, aprendiendo distanciamiento, para qué era necesario, etc. (Soza 2022)

Otro factor importante respecto a la *estética brechtiana a la chilena* es que sus escenografías eran simples y austeras, no sólo por una razón estética o por las limitaciones económicas, sino por dos cuestiones, por un posicionamiento ético respecto de las condiciones materiales de sus principales espectadores, y también por una práctica y funcional, pues se buscaba facilitar el traslado de las obras a los distintos espacios obreros, permitiendo la adaptación de las mismas en los diferentes lugares.

Trabajábamos con luz y vestuario, la escenografía era un telón, una cortina de género que nosotros instalábamos ahí. (...) Yo era el encargado de las luces, había diseñado las torres, en Yarur nos las hicieron en los talleres, las mujeres del vestuario. Andar con un baúl lleno de tachos, y conectarse a la corriente.... Eso nunca lo hice, era enchufarme en la corriente porque la conocía y después la conocí más<sup>24</sup>... alguien se encargaba del medidor y de enchufarse, o de los cables.... Después colgábamos las luces, 4 o 5 por torre, y las dirigíamos, no se necesitaba más porque no podíamos hacer nada más con las luces. La música si había, era una guitarra que alguien tocara, pero nunca lo usamos o lo evitábamos. (Soza, 2022)

Asimismo, se exponía en escena un problema asociado al mundo obrero, provocando en el público una suerte de reconocimiento (no identificación-ilusión) y con ello, la necesidad de resolver y cambiar políticamente su entorno. Isidora Aguirre llamó a esto más que distanciamiento, “acercamiento” como veremos más adelante. No se trataba de un concepto teórico, sino más bien

---

<sup>24</sup> José Soza fue prisionero político durante la dictadura militar, por eso de sarcasmo esa situación de la corriente. Es importante constatar que muchos de quienes integraron el Teatro Nuevo Popular fueron detenidos políticos, otros se refugiaron en embajadas y exiliaron, su mayoría en RDA (DDR)

de un modo de hacer y producir teatro desde y para el mundo popular, que se vinculó a un modo de pensar y hacer teatro que les hizo sentido, como el de Brecht. Esta conceptualización fue definida por la misma comunidad de actores y actrices que participaron en este contexto teatral, como una praxis, es decir como una práctica que fue decantando en un estilo y estética que estaba asociado al teatro de Brecht, pero adaptado a las necesidades y contexto chileno de aquel entonces.

estábamos tan imbuidos en lo nuestro que no nos interesaba mirar para el lado. No teníamos mayor relación con las compañías de teatro. Éramos muy soberbios en ese sentido. Nosotros estábamos haciendo lo que había que hacer. No te digo que despreciábamos a los demás en ningún caso. Pero no nos interesaba. Porque estábamos muy metidos en lo nuestro. (...) Yo siempre digo que nosotros hicimos un teatro político, agitativo, didáctico y de pronto panfletario, claro, era eso, y lo hacíamos con muchas ganas y buscando la excelencia artística, la propuesta estética. Éramos muy cuidadosos en eso. Y la propuesta estética era: mínimos elementos y vestuario muy cuidadoso (cuidadoso en el sentido de que tu veías eso, y era un espectáculo, no algo hecho a la rápida), había un sentido estético en lo que estabas viendo; en las actuaciones, en la puesta, en el vestuario. Todos eran egresados de escuelas, entonces ellos tenían eso clarísimo (Secall, en Aravena et. alt., 2018:105)

Ahora bien, igualmente es posible encontrar elementos formales de la propuesta de Brecht en las obras, por lo menos en la dramaturgia. La *Maldición de la Palabra*, por ejemplo, introduce algunos elementos de distanciamiento.

Por una parte, está el personaje *Pueta*, que entra y sale de escena, con plena conciencia de entrar y salir de la representación. Además, introduce cada una de las situaciones escénicas a partir de sus versos en décimas, adelanta algunos contenidos y de alguna manera historiza la situación a partir de los mismo. Por ejemplo, con la siguiente décima, señala que la situación de explotación ha sucedido desde hace generaciones:

PUETA:

Como mi paire, mi agüelo/yo lo mesmo que mi paire, / Mi agüela como mi maire/ y mis hijos como ellos. / los quedamos cara al suelo, / callando los sentimientos, / de odio, amor o contento/o mordiendo nuestra rabia. / ¡Con el miedo a la palabra/nos maldijeron del cielo! (Garrido en Talleres de la Cultura,1972:1)

Estos últimos dos versos quedan sonando, se repiten, porque es lo que la obra busca resolver, y es lo que se desmiente en el desarrollo de la trama, promoviendo de esta manera la perspectiva de que las transformaciones dependerán de los mismos campesinos.

También en la obra *Tela de Cebolla*, lamentablemente no disponible en dramaturgia, sin embargo, en la revista mencionada, tenemos disponible una estructura y algunas acotaciones sobre ella. Si bien la obra original fue escrita por Gloria Cordero, el proceso de trabajo al que fue sometida con las agrupaciones de trabajadores o campesinos, la obra se transformó después de tres versiones, en un esquema de obra para ser creada colectivamente. (Talleres de la Cultura, 1972: 8)

Así, esta obra está dividida en quince cuadros, titulados de manera de indicar las acciones dramáticas a desarrollar, y que constituyen unidades específicas independientes pero sistémicas. Estos cuadros son: *Juramente*; *Los Volantes*; *Celebración Popular*; *Poder Económico*; *Box*; *La máquina rota*; *Manolo salva a sus compañeros*; *El entierro*; *El General*; *Ministro de Economía*; *Nuevo Sindicato*; *La Constitución*; *La Vida Sana*; *La participación*. Por ejemplo, la descripción de algunas de estas escenas.

1.- JURAMENTO: El dueño de la fábrica hace jurar fidelidad y honradez a sus obreros, atemorizándolos con la muerte y el castigo divino.

2.- LOS VOLENTES: A pesar de las presiones y amenazas, los obreros luchan por crear conciencia en sus compañeros de la necesidad de cambio; que crean que es posible luchar por un sistema justo y humano en que ellos puedan trabajar mejor y sean reconocidas sus ideas creadoras. (Talleres de la Cultura, 1972:9)

Si observamos algunas de las fotografías anteriores de esta obra, es muy claro que las actrices y actores no jugaban una actuación naturalista, sino distanciada y mostrando cómo construían las situaciones escénicas de la estructura y los códigos de representación. No tenían la intención a partir de esto de convertir la escena en una imagen naturalista de la realidad. Lo que vincula este teatro ineludiblemente con la propuesta de Brecht.

En este sentido, es posible encontrar en las declaraciones del TNP, algunos aspectos que pueden vincularse a Brecht y también a Piscator, en términos de la concepción escénica y del rol del teatro. Estos están expresados justo antes de la presentación de la estructura de esta obra, como:

La representación escénica que pretende ser un reflejo de la realidad puede ser fácilmente rechazada por el espectador. En cada "muestra" se verifica escepticismos, dudas, cautela. Esta inhibición, ¿se debe a la novedad oculta? ¿A la verificación de una chocante identidad? ¿a lo irreal contrastado? En el teatro, sin embargo, todo es posible y verosímil. Depende con la profundidad con que cale el arte de los representantes. Las objeciones de los espectadores van más bien a la incongruencia de su propia experiencia, confrontada con la que se le muestra. Es necesario reunir más ejemplos,

buscar el denominador con el mayor número posible de factores concurrentes; los que significa investigar más, afinar los métodos, gastar tiempo y paciencia. El arte sigue siendo largo.

El teatro está concebido aquí como herramienta didáctica. Ni por el asomo el escapismo o la glorificación de virtudes burguesas. El teatro responde a la realidad, a los conflictos humanos y a las luchas de los trabajadores con fines bien precisos: educar, movilizar, producir. Se trata de provocar la contemplación de la verdad actual en Chile. Los protagonistas son seres sociales, reales, victos y conocidos por los espectadores. El teatro llega a ser la unidad de espectadores y realizadores, en procura de esa verdad que orienta y construye. El espectáculo muestra lo que a un grupo social (los trabajadores) cree sobre sí mismo: el valor de la lucha colectiva, fe en la superación de las viejas convenciones burguesas, capacidad para construir un mundo nuevo para un hombre nuevo. (Talleres de la Cultura,1972:8)

Más allá de que los integrantes de este teatro eran formados en las escuelas de teatro de las universidades, se autodefinieron como un conjunto que desarrolló formas y contenidos populares, didácticos, de agitación, de carácter móvil y de múltiples escenarios, cuyas obras estuvieron determinadas por los intereses de los trabajadores. (Bravo-Elizondo, 1991:108)

### Isidora Aguirre, su dramaturgia y el TEPA -Teatro Experimental, Popular, Aficionado

Isidora Aguirre (1919-2011) es una dramaturga chilena formada al alero de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Su proyecto dramático se centró en el rescate de historias olvidadas. Escribió los relatos que quedaron en el camino y nos propuso una realidad puesta en ficción que la historia oficial e institucional ha preferido olvidar hasta nuestros días. Puede ser considerada como una creadora que condensó en su trabajo teatral el carácter de época. Desarrolló su trabajo en dos frentes principales, y ambos cruzados por la militancia política y un fuerte compromiso con su tiempo. Fue una dramaturga para el teatro institucional, sus obras se presentaron en el Teatro de la Universidad de Chile, el teatro de la Universidad de Concepción y el Teatro de la Universidad Católica, pero de la misma manera desarrolló experiencias de teatro “aficionado” o un teatro militante, en cárceles, poblaciones, y en contexto de la campaña política de la Unidad Popular, y en el desarrollo de esta durante los mil días hasta el golpe militar. Igualmente fue una autora activa hasta después del fin de la dictadura.

Ella también fue una activa articuladora de la escena chilena y latinoamericana, recibió el reconocimiento Premio Casa de las Américas, y fue miembro del comité editor de la revista *Conjunto*. Por otro lado, fue una militante comunista, ideario al que se acercó a partir del contacto con refugiados de la guerra civil española, y de la relación que tuvo con artistas y dirigentes sociales, entre ellos Elías Laferte, uno de los precursores de la escena del *Teatro obrero* de inicios del siglo XX, de la que tiene absoluta conciencia de dar continuidad.

Su escritura dramática se sirve de un rigor excepcional, sus estudios para la creación van desde la búsqueda de archivos y documentos históricos, a una metodología de investigación científica con estrategias de carácter cualitativo y al repertorio del teatro universal. Su punto de partida es una convicción política radical, comunista y de un rico imaginario popular.

La mayor parte de su dramaturgia se soporta sobre hechos históricos, desde la historicidad del sujeto común. Y en las obras donde aparecen los grandes héroes de la historia, el enfoque es cuestionar cómo se ha escrito y se ha relegado al individuo común y corriente al olvido. Concedora de la historia del teatro y de la dramaturgia universal se referenció de todo ello para estar siempre descubriendo nuevas maneras de escritura, que le permitieran solucionar de la mejor forma el modo de ser de los personajes, la veracidad de la historia y la capacidad que esta tuviera para hablar críticamente del presente, despertar las conciencias, no olvidar y construir una sociedad mejor.

### El TEPA: Teatro experimental popular aficionado

Sobre el taller T.E.P.A.:(1)

Nace con un objetivo preciso: a comienzos de 1970 quisimos integrarnos con el teatro a la campaña del candidato de la Unidad Popular, Salvador Allende. Por intermedio de Miguel Labarca, a cargo de los actos políticos Allende me solicitó que llevara una obra de teatro a los actos políticos de su candidatura a realizarse en las poblaciones que rodean Santiago. La obra que me pedía era “Los que van quedando en el camino” (sobre un alzamiento campesino) que estaba presentando el teatro de la Universidad de Chile en la sala Antonio Varas lo que, al no ser factible, hice una contra proposición: escribir libretos breves, alusivos a la campaña, que podían montarse sin costo con un pequeño grupo de actores aficionados. (Aguirre en Gutiérrez - Jęftanovic, 2015:174)

El Teatro Experimental, Popular, Aficionado fue creado el año 1970 por Isidora Aguirre bajo la consigna, *propaganda política con forma teatral*. Esta *experiencia* se trató de un teatro de agitación y propaganda política, que permitió la emergencia de una comunidad festiva y popular

con un imaginario de fuerte compromiso social con el pueblo marginado, (Grumann, 2013:203) para contribuir a difundir los contenidos de las *cuarenta medidas* del programa de campaña de la Unidad Popular, que llevó a Salvador Allende a la presidencia. Esta *experiencia* no solo se quedó en la campaña, sino permaneció durante los mil días del gobierno hasta el golpe de estado de 1973.

nuestra “propaganda” se basaba en la estricta verdad pues el gobierno de la U.P. se proponía realmente favorecer a los sectores populares. No se trataba de promesas electorales para conseguir votos que luego no se pueden cumplir, su programa no era en absoluto “utópico”. Trabajábamos con la “verdad” y nuestra misión era mostrarla en la forma más atractiva posible. (Aguirre en Gutiérrez - Jeftanovic, 2015:175)

Dentro de este contexto, el teatro formó parte de una de las tantas manifestaciones culturales en este periodo de campaña, ya que muchos artistas, militantes de izquierda, fueron parte de la programación, entre ellos Roberto Matta, el compositor Sergio Ortega, La Brigada Muralista Ramona Parra, entre muchas y muchos otros artistas.

Aunque nuestro campo era limitado si se compara con la difusión masiva de los medios, nos alentaba el hecho mismo de sumarnos a esta participación colectiva. Fue excepcional, tal vez única en nuestra historia, participación entusiasta además que le confería a los actos políticos un aire festivo y optimista. Como lo expresó Allende: “Necesitábamos del esfuerzo común y colectivo; buscar, de acuerdo a la realidad de cada país, primero el camino y después la ancha avenida por donde pasa el pueblo”. (Aguirre en Gutiérrez - Jeftanovic, 2015:175)

Las obras del TEPA, debían ser proyectos que no fuesen costosos y posibles de realizar en tiempos breves, para lo cual fueron más importantes los recursos humanos que los económicos. La mínima infraestructura iba orientada a estimular la idea de que hacer teatro estaba al alcance de todos. En este sentido, las obras debían ser flexibles, de manera que se adaptaran a las circunstancias y al uso de la creatividad como forma de resolver los problemas. De esta manera, a pesar de la precariedad se buscaba que la escenificación de las obras no perdiera atractivo. (Aguirre en Gutiérrez - Jeftanovic, 2015:176)

Nuestro teatro no era propiamente político, sino algo más simple y, sobre todo al inicio, más elemental: lo definí como “propaganda política con forma teatral”. Los guiones (sketch) se inspiraban en el ingenio y el humor de los afiches, caricaturas o frases de propaganda política que aparecían en los muros. El objetivo era entregar una información correcta del programa de la UP. y a la vez, desmitificar la propaganda de los partidos opositores que nos atacaban. En suma, la meta de quiénes integramos al Taller TEPA era la consigna de la Unidad Popular: “Incorporar a la lucha por las transformaciones sociales a todo un contingente del pueblo que se ha mantenido marginado, por indiferencia o por falta de una correcta información”. (Aguirre en Gutiérrez - Jeftanovic, 2015:175)

Posterior a la campaña y durante el gobierno de Allende, el TEPA continuó en forma de taller abierto, que permitiera experimentar métodos, estilos y guiones. No fue constituido por un grupo estable, sino que se rearmada cuando era requerido, y a partir de la voluntad de quienes quisieron participar, y de las instituciones u organizaciones que quisieron aportar. (Aguirre en Gutiérrez - Jeftanovic, 2015:175)

Sobre el objetivo de este taller, Isidora Aguirre hace referencia a un enfoque diferente al de los que se planteaban, por ejemplo, los teatros universitarios.

Antes, durante y después de este período, el propósito de un taller como éste, era, más que “llevar” teatro a los sectores populares -lo que se ha hecho, aunque en forma discontinuada, por los departamentos de “extensión” de los teatros universitarios-, era el de “estimular” o impartir conocimientos básicos, para que ellos realizaran un teatro propio. Para conseguir que la gente de nuestro pueblo que manifiesta un vivo interés por las artes teatrales, no sean meros espectadores, sino que, mediante su participación, se conviertan en actores y autores espontáneos, y puedan así integrarse al mundo cultural. (Aguirre en Gutiérrez - Jeftanovic, 2015:176)

Isidora Aguirre, también entendió esta forma teatral como una continuación con la tradición del *Teatro obrero*.

En esos tiempos quién le dio gran impulso al teatro popular fue el líder de los nacientes partidos de izquierda, Luis Emilio Recabarren. (...) Recabarren creía en la efectividad del teatro para la formación política, recurriendo a las emociones como vehículo de las ideas. Trataba de formar conciencia en su auditorio, incitarlos a la unión y a la lucha organizada para hacer valer sus derechos. (Aguirre en Gutiérrez - Jeftanovic, 2015:177)

Desde comienzos de siglo hasta hoy el teatro obrero ha seguido desarrollándose, con altibajos, pero sin interrupción. Se representa en los sindicatos, en las empresas o en centros laborales a cuyo calor se forman estos grupos aficionados. Ya sea como una actividad cultural, como simple entretenimiento, o según la época, el lugar y las circunstancias, siguiendo la línea que marcó Recabarren, como teatro formativo y/o con contenidos políticos. Aunque no siempre las obras de teatro que se representan en el ámbito popular tienen que ver con las circunstancias y problemas de su clase social, en las últimas décadas hay tendencia a reemplazar la obra costumbrista, antes en boga, por las obras nacionales o extranjeras que tienen que ver con las luchas reivindicativas. (...) Por último, el movimiento de teatro aficionado, estudiantil y obrero -surgidos a calor de una empresa-, ha sido cuna de muchos actores que llegaron a ser conocidos profesionales o connotados autores. (Aguirre en Gutiérrez - Jeftanovic, 2015:179-181)

Pero no solo cuestiones de contenido referían a esa época, sino que también Isidora Aguirre tomaba parte de las tradiciones populares que Recabarren usó para la difusión de las ideas políticas, como una forma ocultarlas de la vigilancia de los espacios laborales donde los obreros desarrollaban sus

trabajos. Estas formas eran letras de canciones y poesía popular en décimas, cuya finalidad fue dejar constancia de ciertos acontecimientos, es decir, crónicas, pero a la usanza de los juglares o la literatura de cordel, conocidas como las lirás populares. Estos elementos estarán presentes en la elaboración de los textos del TEPA, como en la otra dramaturgia de Isidora Aguirre.

Finalmente, con relación a sus objetivos, el TEPA buscaba una transformación del sujeto productor, porque entendía el proceso creativo también como un proceso de aprendizaje.

lo que más nos estimuló fue constatar que un poblador que está sobre un escenario porque le atrae el teatro, sufre una transformación positiva: aumenta su autoestima, sube en la escala social, se siente responsable del mensaje que tiene que transmitir, lo que lo obliga a compenetrarse de su realidad y entenderla mejor: pasa, de esta manera de una actitud pasiva o derrotista a un rol activo para enfrentar los problemas que los aquejan. Quién trabaje en ese medio con el teatro, se dará cuenta que, aunque tenga mucho que entregar, tiene, asimismo, muchísimo que aprender. (Aguirre en Gutiérrez - Jeftanovic, 2015:177)

Se trataban de pequeños “sketchs” o piezas didácticas, callejeras, compuestas por breves libretos actuados por un grupo de actrices y actores aficionados. La idea de estos montajes era poder llevarlos a diferentes zonas del país y que se adaptaran a lo que hubiera de condiciones materiales, en especial a aquellos sectores populares tradicionalmente marginados por las elites. El lenguaje debía ser claro y de fácil llegada al público popular. Generalmente se realizaron sobre plataformas de camiones, que hacían las veces de escenario. El sonido ayudaba a suplir la escenografía y colaboraba con la ambientación. La iluminación consistía en una corrida de ampolletas sobre la plataforma donde se presentaban, lo suficiente para que se siguiera la acción sin problemas. La flexibilidad y adaptabilidad de las obras tenían que ver con lo que Aguirre llamó, P.T.P. “praxis-teoría-praxis”, o probar, corregir y volver a probar.

Las obras, del tipo “sketch” en lo formal, breves y muy simples, podían calificarse más que como “teatro político”, como “propaganda política con forma teatral”. O como un teatro de emergencia, ya que no requería de mucho ensayo ni necesitaba lo que llamo “revestimiento” teatral. Alguien lo definió como una “estética de los camiones”. No había gastos, no eran actores pagados ni se requería vestuario o escenografía. (Aguirre en Gutiérrez - Jeftanovic, 2015:183)

Se trataba de una propuesta de teatro experimental que buscaba dar un giro a las formas de representación teatral tradicionales y oficiales de la puesta en escena, haciendo un vínculo con la agitación política y adoptando la sátira política cargada de compromiso social. Estas obras cortas,

para y desde el pueblo, tenían una finalidad didáctica, que en sus palabras y haciendo un guiño a Brecht, más que un *distanciamiento*, proponían un acercamiento. Aunque, no buscaban la catarsis, sino la claridad del mensaje.

Esta comedia sacaba aplausos tan entusiastas y tantas risas, que Miguel Labarca (a cargo del proyecto por la U.P.) temió que sólo “hicieran catarsis” y se olvidaran del mensaje. Pensó, por otra parte, que no convenía mostrar al obrero en esa situación denigrante, borracho y dándole una paliza a la mujer. (Aguirre en Gutiérrez - Jęftanovic, 2015:188)

En este mismo sentido, las estructuras dramáticas de estas obras se trataban de cuadros desagregados que graficaban un punto de vista acerca de un fragmento de la realidad. Estas situaciones eran recreadas, en el sentido épico del teatro de Brecht, a partir de personajes que representaban tipos sociales, que tenían funciones lejos de personajes con densidad psicológica. (Hurtado y Ochsenius, 1981:11) Se trataba, según María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius (1981) de un *realismo épico* o un *teatro político-didáctico revolucionario*, (Hurtado 1997: 198) que no solo plantea, sino que explicita, a través de en sus antagonistas y protagonistas dramáticos, la lucha de clases. (Hurtado y Ochsenius, 1981:10)

Como conclusión, al cabo de tres meses de trabajo, con este último libreto “Muerte por Explotación”<sup>25</sup>, representado por brigadistas de la Ramona Parra de la Población J. M. Caro, se nos

---

<sup>25</sup> *Ese día Lunes, en el diario El Siglo, apareció un amplio reportaje que se llamaba “Muerte por explotación” y daba detalles sobre un obrero que se había suicidado en la barraca en la que trabajaba. La causa: ser despedido, y sin las estampillas que correspondían en su libreta del Seguro Obrero, estando su mujer enferma, y con varios chiquillos que alimentar. No se atrevió a confesarle a su mujer que lo habían despedido. Se hablaba algo sobre la lujosa mansión del dueño donde él había acudido, como último recurso a pedir que le pusiera esas “imposiciones”: la depresión lo llevó a dispararse un tiro en la barraca. Esa mañana debí teatralizar la noticia, las circunstancias de la vida y de la muerte del obrero de la barraca de maderas. y el suicidio, y por la tarde me reuní con los improvisados actores. (...)El sábado de la representación, mientras ensayábamos repasando los diálogos en mi citroneta, Miguel nos anunció, preocupado, de que a pesar de la vigilancia, había circulado vino y que el público estaba eufórico, justo ahora que llevábamos “un drama”.*

*Sobre el escenario, Ruth Baltra me anunció como la autora de las Pérgola de las Flores lo que provocó una eufórica respuesta ¡Esperaban las canciones de la Pérgola! Tuve que llevarlos poco a poco a una actitud seria: pregunté quiénes habían visto esa comedia. Unos gritaban “yo la escuché en radio”, otro, la vi “en persona”. “Bien, les dije, ahora es un momento muy especial y tenemos que ponernos serios.” Les recordé que en vísperas de elecciones se presentaba la oportunidad de votar por el candidato que favorecería a los obreros”. Luego pregunté si entre ellos había algunos mal pagados, explotados. Reaccionaron, asintiendo, ya sin risas. Les enseñé entonces la página del diario El Siglo con el encabezamiento en grandes letras “MUERTE POR EXPLOTACION”. Pregunté si lo habían leído. Les expliqué entonces, que unos muchachos de la Población Caro iba a “re-presentar” los últimos momentos de ese obrero que se había suicidado en su lugar de trabajo. Hubo todavía algunas risas cuando al presentar al Manolo, acostumbrado a hacer de payaso, hizo un saludo de “señorita”, pero al empezar la representación escucharon en silencio y con mucha atención. No teníamos pistola para el suicida. No había dinero para una de utilería, y una de verdad podía causar problemas. Le pedí al actor que se pusiera un dedo en la sien con el gesto típico de suicidarse. Al final de una historia breve, contada en episodios, el que oficiaba de locutor, luego de explicar los motivos del obrero para escoger la barraca para el suicido, mientras éste se había ido a sentar, cabizbajo, sobre*

acalaró nuestra labor futura. Este teatro tan descarnado se convertía en un teatro funcional, y tenía mucho del género épico o brechtiano. Tenía que ver con el “distanciamiento”. Como bien lo dijo el poblador de “La Bandera”, el ver sobre un escenario lo que ocurre en la vida diaria, esto es, verlo sin estarlo sufriendo, les permite a los que viven en las poblaciones “ver lo que tiene” (lo que hay en el fondo) una inundación. Y en el caso de este libreto, ver con el necesario distanciamiento el problema de la explotación y lo poco que el obrero puede defenderse, a menos que esté organizado. (Aguirre en Gutiérrez - Jeftanovic, 2015:192)

Cada *sketch* político se construía y amoldaba de acuerdo con su entorno, a los problemas que enfrentaba el pueblo en su cotidianeidad, dependiendo de las necesidades y circunstancias de cada momento, pues como lo señala la misma Isidora Aguirre, uno de los principios fundamentales para llevar a cabo esta gesta, era la creatividad, el ingenio, la capacidad inventiva y de adaptarse a todas las circunstancias pese a la falta de recursos materiales. Se usaba el humor y el estilo circense, transversal y fácil de entender desde la risa y la parodia. El estilo satírico tenía una relación con las caricaturas y los afiches políticos del imaginario propagandístico gráfico de la Unidad Popular, en donde se parodiaba el actuar de la derecha y todas sus estrategias mediáticas para impedir que el pueblo ejerciera su soberanía popular. También ocupaba recortes del diario El Mercurio, por ejemplo, para parodiar a la derecha chilena.

### Los Cabezones de la feria

Dentro de los trabajos del TEPA hubo uno que se destacó, fue el teatro *Cabezones de la Feria*, que creo junto a Jorge Cano<sup>26</sup>, con el afán de continuar el taller TEPA, a pesar de las dificultades económicas, de acceso a salas de ensayo y de la dificultad de contar con actores profesionales o aficionados.

fue por superar tales problemas que optamos por un teatro que no necesitara actores ni sala: un teatro callejero al estilo del “Bread and Puppet”<sup>27</sup> de Estados Unidos, del que me enteré por un amplio reportaje en la revista cubana “Conjunto” Jorge Cano conocía, asimismo, un tipo de teatro parecido. De ambos modelos surgió un tercer estilo, el que llamamos “Los Cabezones de la Feria” (Aguirre en Gutiérrez - Jeftanovic, 2015:198)

---

*los tabloncillos del fondo, empezó a tocar en la guitarra la bella y nostálgica melodía anónima española, (la que aprenden por oído los que poseen una guitarra). De pronto la interrumpe, da un golpe seco sobre la guitarra, el actor atrás se dispara con el dedo en la sien y cae. Como estaba entre el público de obreros, pude ver que a nadie distrajo o le sorprendió el gesto del muchacho. La recepción fue perfecta, emocionados, impactados. Estallaron los aplausos. (Aguirre en Gutiérrez - Jeftanovic, 2015:189-191)*

<sup>26</sup> Director de teatro colombiano de la compañía La Mama.

<sup>27</sup> Del Director alemán Peter Schumann

Se trataba de muñecos cabezudos<sup>28</sup>, con túnicas, contruidos con materiales donados por aquellas fábricas combativas, como la Yarur, que posteriormente conformaron los llamados *cordones industriales*, y que se dio por el entusiasmo que había por la UP y el gobierno de Allende.

La primera de estas obras que interpretaban los *Cabezones de la Feria* fue *La verdad detrás de la mentira*, obra de contra-información para hacerle frente a las noticias falsas propagadas por la derecha, contra la estatización de las empresas del área social. Los personajes que se crearon para este “libreto”, como les decía Isidora Aguirre a estos textos, fueron personajes que aparecían en todas las otras obras creadas, con algunas pequeñas modificaciones de acuerdo con la necesidad. Es decir, estos personajes Cabezudos, se disponían a actuar y representar diferentes obras, de acuerdo con cada uno de los libretos.

Dos de los personajes, Juan y Juana Pueblo, fueron creados para que el “Director de Escena” les explicara lo que podía ser difícil de entender para un público popular y callejero, o de bajo nivel cultural. Un truco para garantizar la comprensión sin ofender al espectador con un lenguaje demasiado elemental. Los personajes que nacieron para servir al primer libreto y que se mantuvieron en los siguientes con pequeñas modificaciones, un poco al estilo de las historietas o tiras cómicas: estos personajes además del Director, Juan y Juana Pueblo, eran Mister Dólar que re-presentaba al imperialismo-, el señor Escudo (el escudo había reemplazado al peso) un empresario representativo de la Derecha, y Roboberto, un simpático robot que, estando al servicio de Dólar y Escudo, terminaba pasándose al bando de Juan y Juana Pueblo en el primer libreto. (Aguirre en Gutiérrez - Jeftanovic, 2015:198)

---

<sup>28</sup> cabe señalar que han estado presentes en la cultura popular latinoamericana desde la Colonia, como lo señala en el caso particular de Chile, Eugenio Pereira Salas (1941) en “Los orígenes de Arte Musical en Chile”, en donde da cuenta de su presencia en tanto influencia proveniente de la Península Ibérica.

“Entre las danzas ceremoniales de directa inspiración hispánica, las más populares fueron: *la danza de la tarasca* y la de los *gigantones* o *cabezudos*, tan frecuentemente citadas en las Actas del Cabildo. Estas ceremonias eran antiquísimas en España, y se empleaban para solemnizar las festividades del Corpus y de la Octava. (Pereira,1941, p.176)

LA VERDAD DETRAS DE LA MENTIRA

DRIL? despues de  
Música de introducción: Estimado público, compañeras, compañeros, niños, aquí llega el gran teatro popular Los Cabezones de la Feria" (Música)  
Desfile de personajes, bilando.

DIRL - Con ustedes Juan y Juana Pueblo. Ellos representan al pueblo y ahora el pueblo tiene que participar. Acomódense por ahí (JUAN Y JUANA SE QUEDAN ALGO APARTE) que llegan nuestro actores. Aquí llega Mister Dollar (música de norteamérica, entra como cowbo como al galope)  
DOLLAR Halo boy, halo, halo. ~~Síntaxis~~ pueblo, yo ser muy amiga del pueblo, salud amigos.

DRIL Muy bien, Mister Dollar representa al Imperialismo y protege a los abusadores que siempre han explotado al pueblo trabajador.

DOLLAR Oh, como decir eso, yo soy gran amigo del pueblo. (SE ACERCA A JUAN, LE HACE UNA SANGADILLA, LO DERRIBA, JUAN SE QUEJA, EL LE TIENDE LA MANO Y LO AYUDA A LEVANTARSE) Ve? Yo gran amigo de Juan Pueblo, lo ayudo mucho. (LO TIRA NUEVAMENTE Y LO LEVANTA) Yo siempre ayudar al caído.

DRIL (MUSICA DE MINUET DE MOZART) El Señor Escudo-Rancio/Monopolio!

ESCUDO (AFECTADO Y COMO DESGANADO) Y Edwards, Lerrían Riesco, por la madre, pues hombre.

DRIL El aliado numero uno de Mister Dollar!

ESCUDO No tienes por qué andar publicando, pues hombre. Trabajo con él, es cierto, pero soy, por tradición sumamente patriota. Lo más que hay. ¿Vamos a representar, Dril? ¡Descueve, descueve! Ma fascina el teatro.

SONIDO PARA LA COMPUTADORA QUE ENTRA (habla como un robot, con esfuerzo)

ROBOBERTO Soy Roboberto, una computadora I.B.M. Saco cuentas. Contesto preguntas, saco cuentas, sin equivocarme jamás. Me alimentan con datos, escritos en papeles, así. (SE INTRODUCE TIRAS DE PAPEL EN LA BOCA)

DRIL ¿Para quién trabajas Roboberto?

ROBOBERTO Para el que me pague. Cuesto much dinero.

DRIL Entonces seguro que trabaja para esos dos (INDICA DOLLAR Y ESCUDO) Están podridos en billetes. Bien, ya conocen a los personajes: ahora empieza la función.

Musica alegre, con bombo y platillos.

DIRL Hoy hablaremos de la propaganda. ¿Sabes lo que es eso? En la propaganda comercial, esa que escuchan por la radio

Imagen 20: Texto de Cabezones de la Feria "La verdad detrás de la mentira"

**CABEZONES DE LA FERIA.**

**LIBRETO PARA DENUNCIA DEL BLOQUEO DE LA KENNECOTT (Noviembre 1972)**  
**(Presentado en el Parque O'Higgins durante los días del bloqueo)**  
**Libreto I. Aguirre, encargado por CODELCO.**

**MUSICA CARACTERISTICA: Danzas inglesas Edad Media, 25". Entra DRIL, MAESTRO DE CEREMONIAS Y ANUNCIA:**

**DRIL** Estimado público, compañeros, compañeras, niños, aquí llega el gran teatro popular **LOS CABEZONES DE LA FERIA!**

**Redoble de Tambor.**

**ENTRAN JUAN Y JUANA PUEBLO, EL LA RETIENE POR LA ROPA; Y él aboga,**

**JUAN** Adonde te vas a meter, intrusa...

**JUANA** No ois que nos están nombrando?

**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!

**JUAN Y JUANA SE AGERCAN**

**JUAN** Puchas, la lesera...

**JUANA** ¡Ay! Corre a la casa, Juan, no me vayan a estar robando mi máquina de coser, o mi gallinita ponedora (LO EMPUJA) Ya, vaya... corra...

**DRIL** los calma y retiene a JUAN.

**DRIL** Momento: el robo es algo muchísimo más grande, y es a todo el pueblo, escóndanse, pronto, que ¡ahí viene el ladrón!

**CARACTERISTICA MUSICAL DE DOLLAR. ENTRA COMO UN COW-BOY AGITANDO SU SOMBRERO.**

**DOLLAR** ¡Salud amigo, hello boys!

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

**DOLLAR** ¡Oh, usted, como siempre, calumniarme, señor Drill! Yo quiero mucho este pueblo (LE HACE UNA ZAN-CADILLA A JUAN, LO TIRA AL SUELO, LUEGO LE AYUDA A LEVANTARSE) Y lo ayudar ¿ve? (ESCAPA LEVANDOSE A JUANA CON EL, JUAN CORRE A RESCATARLA)

**JUAN** Epa, gringo... se robó a la "mina" (1) Devuélveme la "mina" gringo ladrón! (AMBOS TIRONEAN DE JUANA)

(1) "Mina", la novia, la compañera en lenguaje popular.

**JUANA** (TIRONEADA POR AMBOS) ¡Cuidado! No me estropeen las "instalaciones" (INDICA SUS SENOS Y ROPA)

**JUAN** Esta minita es mía, mi mujer, suéltela.

**DOLLAR** Pero yo la compré, con muchos dólares!

**DRIL** Calma, calma, aun no empieza la representación. (LOS SEPARA)

Retírense por ahora, que tengo que presentar a otros personajes de esta historia. (SALEN JUAN Y JUANA) Aquí llega ¡Roberto! una computadora electrónica, último modelo...

Imagen 21: Texto de Cabezones de la Feria "Para denuncia del bloqueo de Kennecott"

En estas dos imágenes de dos libretos diferentes de *Los Cabezones de la Feria*, podemos identificar los personajes señalados, tipos de funciones sociales, que se disponen a una representación. Es un juego de distanciamiento que se elabora en dos niveles. El primero, es que los actores son los personajes, Cabezudos, y el segundo, la metateatralidad en la que se sumergen. No hay pretensión de mimesis de la realidad, sino representar una situación frente a otros que ven.

Con relación a la puesta en escena de estos libretos, Isidora Aguirre comenta:

Este teatro, financiado en parte por Instituciones o partidos de la U.P. sirvió para campañas electorales, o para difundir lo que era difícil de comprender para el sector popular. Los que movían los cabezones no eran actores, salvo excepciones. Los ensayos para movimientos que dirigía Jorge Cano los realizábamos en el living-taller, y los diálogos los grabamos en la Radio Magallanes que nos ofreció sus servicios como “colaboración al proceso”. Eran nuestras voces más la de algunos alumnos de la Escuela de Teatro de la U. de Chile. Un sociólogo sueco, periodista y fotógrafo que vino atraído por el proceso de la U. P. “movía” la computadora “Roboberto”.



Imagen 22: Los Cabezones de la Feria



Imagen 22: Los Cabezones de la Feria

Más allá de las de las propias conexiones que esta autora hace respecto del teatro de Brecht, tiene similitudes al *teatro político* desarrollado por Piscator en el *Teatro del Proletariado* en 1919, en tanto este debía entenderse no como un teatro que proporcionara arte al proletariado, sino propaganda consciente; no un teatro para el proletariado, sino un teatro del proletariado. Un teatro que desterrase radicalmente la palabra arte. Un *teatro político*, no artístico: que creara obras de proclama para intervenir en los acontecimientos diarios y hacer política. (Piscator, 1963:74-75)

### Brecht en la dramaturgia de Isidora Aguirre

En paralelo a esta *experiencia* del TEPA, Isidora Aguirre también fue una de las principales dramaturgas chilenas reconocidas en el “teatro oficial”, aunque su trabajo no se diferencia de su

espacio de militancia y *teatro político* popular. Esto es apreciable en casi la totalidad de su dramaturgia, y su concepción de la escena. Es sabido que para el desarrollo de su dramaturgia tomó elementos del teatro de Bertolt Brecht, sin embargo, no tiene sentido definir su dramaturgia como de estilo de Brechtiano por el solo uso de los recursos formales. Porque también utilizó en su escritura metodologías que otros grupos ocuparon, como los mencionados anteriormente, relacionados tiene a la utilización de documentos, el trabajo de investigación de campo, la construcción de ficción a partir de hechos reales, etc. Por lo tanto, lo que nos interesa de esta dramaturgia es su capacidad de proceso de apropiación de la realidad como *experiencia* de conocimiento, que, así como en Brecht, parte en proceso mismo de la escritura. Y también, hay que destacar el carácter político de la propuesta de Isidora Aguirre en tanto profundiza sobre el concepto de la dialéctica, que toma elementos de Brecht, y que nos permite observar de modo crítico la historia pasada y presente de Chile.

### *Los Papeleros (1963)*

En la primera obra que Isidora Aguirre ocupará, como ella misma señala, las técnicas de Brecht fueron en *Los Papeleros*. La obra cuenta una historia real, en la que un grupo de papeleros exige al dueño del basural un terreno para levantar sus viviendas y no vivir en medio de un basural, pero que sin embargo la propia miseria en la que han vivido los vuelve también miserables. Esta obra fue escrita luego de *Población Esperanza*, que escribió junto a Manuel Rojas, novelista chileno que abordaba el universo popular y marginado. Esta experiencia, como señala la misma Aguirre, fue el permiso que tuvo para comenzar con *Los Papeleros* en el año 1962.

Esa colaboración tuvo para mí suma importancia: al terminar la obra le pregunté a Manuel “¿cómo ves mis personajes populares, te parecen reales?” Respondió: “como si hubieras nacido entre ellos” ... Fue como pasar un examen ya que, si bien deseaba escribir obras de denuncia con personajes que sufren miseria y explotación, sólo los conocía por mi breve paso por la Escuela de Servicio Social, es decir “desde afuera”. Su respuesta era “el permiso” que me daba para escribir mi obra (1962) que ocurre en un Basural, Los Papeleros. (Aguirre, en: Hanson, 2002: 7)

Los versos que Isidora Aguirre ocupa en la introducción nos adelantan lo que leeremos:

Esta es la historia/de la escoria del hombre/y del hombre en la escoria. El teatro con sus licencias/os la viene a relatar/en nombre del papelero/que no la sabe contar. Ella trata de los hombres/que avanzan sin avanzar/porque piensan que las cosas/están bien como están. Esta es una historia

absurda/como absurda es la ley:/que haya quienes mal vivan/para que otros vivan bien. (Aguirre, 1963: 57)

En estos versos se evidencia la contradicción como elemento fundamental, la cual se articulará durante toda la obra, estas contradicciones se irán tratando a partir de diversas herramientas propuestas por Brecht. propuesta por Brecht.

De un punto de vista estructural, la obra está compuesta por los versos introductorios que citamos anteriormente y que nos aproximan a lo que se desarrollará. Luego la obra se divide en dos partes y cada una de ellas en cuadros relativamente independientes uno de otro, cuyo objetivo es deconstruir el proceso de explotación de los trabajadores de la basura y evidenciar las contradicciones que ellos mismos arrastran en tales circunstancias. Finalmente, la obra cierra con una canción que deja presentadas algunas preguntas respecto de lo desarrollado. Estos versos son cantados por La Tonadillera y dicen así:

Aquí la historia se detiene/ no busquéis su moraleja/ que en cuentos de miserables/ la desgracias es ley pareja. Y tantos son los consejos/ que les proponen seguir/ que allí se quedan perplejos/ sin saber cuál elegir: Quizás canten alabanzas/ o vuelvan a trabajar quizás se toman los sitios/ o decidan rebuznar. El teatro cuenta hechos/tan absurdos como son/ a vosotros corresponde/ ¡pensar la solución! (Aguirre, 1963: 92-93)

Cada cuadro de la obra va abordando una problemática que se arrastra de su condición, y cada uno está nombrado con un título que dice de esta problemática: Primera parte: 1.- El oficio del papelerero; 2.- El negocio de los vinos; 3.- La guatona Romilia; 4.-El Tigre aprende un oficio; 5.- El mitin de la Romilia. Segunda Parte: 6.- Los pobres presentan reclamo al rico; 7.- La Mocha y su guacho; 8.- Fiestas Patrias en basural; 9.- Los pobres quedan más pobres. Y Finalmente también cada cuadro es presentado por un narrador donde explica a público lo que sucederá y el lugar donde nos encontramos, también cada cuadro está cerrado por unos versos o canciones que los personajes dirigen al público, rompiendo con la cuarta pared y exponiendo algunas perspectivas de lo que acabamos de ver.

Para la escritura de *Los Papeleros*, Isidora Aguirre desarrolló una investigación de campo a través de entrevistas, cuarenta en total, en las que dialogaba con algunos hombres y mujeres que trabajan como papeleros en un basural de Santiago de Chile. Esta herramienta metodológica será una constante en su dramaturgia, y será profundizada por la autora para la escritura de *Los que van*

*quedando en el camino* (1969), *Lautaro* (1982) y *Retablo de Yumbel* (1986). Es sumamente importante mencionar que para la escritura de las obras *Los que van quedando en el camino*, *Lautaro* y *Retablo de Yumbel*, hubo una solicitud de escritura por parte de un grupo de personas a las que pertenecían las historias. Con respecto a *Los que van quedando en el camino* desarrolló una investigación de archivos de prensa respecto de la Matanza de campesinos Ranquil (1934) que pelearon por el derecho de sus tierras, y una investigación en la propia localidad con los sobrevivientes de aquel hecho. Por su parte *Lautaro* rescata la historia del Toqui de Toquis, mediante un cauteloso estudio histórico del personaje Lautaro y Pedro de Valdivia, incluso reconstruyendo a partir de dicha investigación fragmentos que no estaban consignados en documentos pero que logra rearmarlos a partir de los relatos orales de una familia Mapuche, este es un dato interesante puesto que diferentes tipos de fuentes para la reconstrucción, lo que es importante puesto que la cosmovisión del pueblo mapuche se transmite de forma oral. Y *Retablo de Yumbel* traza una parábola entre la persecución de los cristianos en el siglo III y lo sucedido en Chile luego del golpe de estado cívico militar de 1973, y esta parábola toma como protagonista a San Sebastián, patrono de la localidad de Yumbel, centro-sur de Chile y los hechos sucedidos en la misma localidad donde fueron asesinados diecinueve dirigentes políticos.

De esta forma la dialéctica en el de trabajo Isidora Aguirre se expresa desde una particularidad estética y metodológica de su dramaturgia para abordar lo histórico y que da cuenta del carácter político de su propuesta. Desde el punto de vista de la posibilidad que tiene un *teatro político* de dar voz al que no la tenía, o visibilizar aquello que estaba oculto. Esto resulta doblemente interesante puesto que no parte desde la mera creación de una ficción o de un argumento de la mera interpretación desde la lejanía o del prejuicio, sino que parte desde el encuentro con la historicidad de sujetos reales, parte de una *experiencia* dialéctica en cuanto se enfrenta a un proceso de conocimiento en base a la *experiencia* material y simbólica de un otro, filtrado por su propia historicidad.

Hay en esto una equivalencia y profundización, respecto de lo que nos propusieron Piscator y Brecht, en relación con un nuevo punto de vista desde la posición del hombre en la sociedad y de los conflictos que de esta posición se derivan, y que para representar solo se necesita la emergencia de lo real. En este sentido la profundización metodológica de lo histórico en la obra Isidora

Aguirre, no solo funciona como un mero suceso en un determinado periodo de tiempo, sino como un hecho social conflictivo que aparece de tres modos o niveles diferentes. El primero estará determinado por el encuentro con otro legítimo, con un otro histórico, y este encuentro tiene carácter oral. El segundo tendrá que ver con la Historia como base o estructura para la creación de un argumento, así como en Piscator y Brecht. Y el tercero, será el documento escrito como material incorporado en la dramaturgia.

En el primer caso se establece una relación con el sujeto que relata, en este sentido operan dos elementos importantes, el rescate de las historias locales de un determinado grupo, y el dispositivo fuerza de ese rescate, que es la oralidad. El dispositivo de trabajo de la historia local tiene como principal fuente de conocimiento la memoria histórica de los sujetos que la comunican, crean y recrean desde una óptica subjetiva y colectiva, constituyéndose en relatos significativos que representan interés tanto para los emisores del relato como para quien los registran. Por otra parte, aquel ejercicio de memoria también busca influir sobre el presente de los sujetos al generar el efecto de poder reconocerse en una historia, por ejemplo, la de los trabajadores de un basural, los campesinos de Ranquil, las comunidades Mapuches, en tanto grupos sociales y culturales específicos en la sociedad, que comparten determinadas condiciones de existencia social que requieren ser transformadas. Desde una mirada formal y tradicional propia del rigor científico, podría parecer la historia local una rama menor de investigación, pero lo que no se puede negar es que constituye un saber real, que proviene de una *experiencia* y la práctica particular. En tal medida, toda historia local constituye un acto contra hegemónico, como expresa la siguiente cita:

Si dicha escritura única no permite recoger las memorias, las hablas, y los recuerdos de las gentes de las regiones subsumidas; un modo crítico, geopolítico y geocultural requiere asumir de otro modo la reconstrucción intercultural de la historia. En este esfuerzo se limita la escritura hegemónica y se generan nuevos espacios para las memorias orales y las prácticas de reconocimiento de los modos de vida de las poblaciones autóctonas desplazadas de su protagonismo histórico. (Salas, 2007)

El segundo elemento importante es la oralidad. Es un vehículo esencial para la transmisión de los conocimientos que portan sujetos históricos que conforman una comunidad y constituye la principal fuente histórica de muchos pueblos sin escritura (Colambres, 1998). Forma parte de la tradición cultural, incluso de aquellas culturas que tienen como principal fuente de conocimiento

la literatura escrita, por tanto, constituye un patrón universal. Sin embargo, una cultura que funda el conocimiento en la escritura, en el alfabeto, en la literatura, desplaza a la oralidad a un plano subalterno, popular y marginal.

Una característica del relato oral es que es móvil, es un medio de transmisión de conocimientos que vehiculiza una carga subjetiva que se abre a la vía simbólica, a la vivencia profunda de los hechos y su significación, y que no existe solo dentro de un contexto verbal, sino que se presenta como una situación existencial, totalizadora, que envuelve necesariamente al cuerpo. (Ong, 1980:17) Es un principio historicista y dinámico que traslada conocimientos desde el pasado, luego está presente en la acción del relato, y es devenir en la medida en que se enfrenta a otro, es proyecto, una totalidad dialéctica que no permite abstraerse de las condiciones en que se transmite ya que impregna el cuerpo social y se contextualiza en el sujeto que emite y recibe, lo implica. (Colambres, 1998)

Luego de exponer estas ideas, resulta interesante observar lo mencionado por Isidora Aguirre en una entrevista respecto del trabajo realizado para escribir *Los Papeleros*:

Tardé en escribir la obra, aunque tenía ya 40 entrevistas (mi amiga hizo su tesis sobre el tema), temiendo que me quedara “con olor a basura” y muy dramática, poco atractiva. El “distanciamiento” lo necesitaba yo... Hasta vimos nacer criaturas en medio de la basura, y niños pequeños, trasero al aire, deambulando en total desamparo entre los desperdicios. Era gente muy maleada, incapaz de unirse o dar la pelea para salir de su condición. El dueño del terreno del basural se enriquecía vendiendo la basura clasificada y no cumplía una promesa de entregarles un terreno que verdeaba abajo, para que hicieran auto construcción. El tema sería la lucha para conseguir terrenos en conflicto con su pasividad. (Aguirre, en: Hanson, 2002: 13)

En definitiva, el trabajo de Isidora Aguirre se acerca a una metodología de investigación social, que podría definirse como un proceso reflexivo, de argumentación y de análisis, que, utilizando un procedimiento de investigación ordenado, repetible y autocorregible, garantiza la obtención de resultados válidos y permita obtener nuevos conocimientos en el campo de la realidad social. Esta metodología aplicada usa una estrategia de carácter cualitativo, un tipo de estrategia que se sirve principalmente de los discursos, las percepciones, las vivencias y experiencias de los sujetos, con el objetivo de comprender los procesos y los componentes estructurales-semánticos de la realidad social. Esta metodología se centra en el sujeto individual y en el descubrimiento del significado, los motivos y las intenciones de su acción desde su propia perspectiva. Esta estrategia se encuentra

en la realización de una estructura de observación del otro, es decir, la observación de un objeto codificado, que por lo mismo debe ser traducido y luego interpretado, con bases y criterios de análisis de modo de comprender el lugar desde el cual habla ese otro. Lo que produce esta estrategia cualitativa es una escucha investigadora del habla investigada. Esta disposición permite que emerja una estructura, un ordenamiento del sentido, articulado desde la perspectiva del investigado, es decir, se trata de comprender a las personas dentro del marco de referencia de ellas mismas, y no desde las perspectivas, creencias o predisposiciones del investigador. (Canales, 2006: 19)

Sin embargo, Isidora Aguirre no pretende solo producir una investigación social en cuanto tal, sino reconstruir testimonios y sus sentidos históricos, con el fin de darles un valor fuera de la estructura de la obviedad del sentido común y de los discursos sociales que crean todo un imaginario abstracto, de los sujetos sociales entramados en esos procesos históricos en cuestión. En este sentido lo que busca Isidora Aguirre es:

explorar y determinar ya sean las causas y razones por las que ciertas formas teatrales poseen tal o cual posibilidad expresiva, así como también encontrar nuevos paradigmas en la expresión teatral sustentados en observaciones científicas. (Solorzano, 1997:74)

Como ya hemos mencionado en este nivel de lo histórico de la propuesta de Isidora Aguirre opera el concepto de la dialéctica, es en este mismo sentido que opera el concepto de lo político planteado en los términos de Mouffe y Rancière, en esta emergencia de lo real anónimo en un común, como punto de partida para la aparición de una ficción.

El segundo nivel del tratamiento de lo histórico, que rescata de Piscator y Brecht, será el hecho histórico como herramienta que permita otorgar un marco de veracidad general, una estructura base de un contexto simbólico, material y territorial. Y también como un material con el que dialoga y tensiona el material producido a través de las historias orales. Para construir este material Isidora Aguirre realizó estudios exhaustivos de archivos documentales sobre los que construyó una fábula. Las obras en las que dialogan estos niveles de lo histórico de Isidora Aguirre son *Los que van quedando en el camino*, *Lautaro* y *Retablo de Yumbel*, *Manuel Rodríguez* desde el segundo nivel. Hay que señalar también que en estas obras la autora usa material documental escrito que incorpora en ellas.

*Los que van quedando en el camino (1969): “Esta obra vale por cien discursos”*

*Los que van quedando en el camino*, debe su nombre a la frase de Ernesto Che Guevara, Pasajes de la Guerra Revolucionaria,

De muchos esfuerzos sinceros de hombres simples está hecho el edificio revolucionario, nuestra misión es desarrollar lo bueno, lo noble de cada uno y convertir a todo hombre en revolucionario, de David, que no entiende bien y Banderas que murieron sin ver la gloria; de sacrificios ciegos y de sacrificios no retribuidos, también se hizo la Revolución. Los que hoy vemos sus realizaciones tenemos la obligación de pensar en los que quedaron en el camino y trabajar para que en el futuro sean menos los rezagados. (Guevara, 1985: 32)

Esta obra es una crónica del alzamiento y la represión de los campesinos de Ranquil, localidad precordillerana del sur de Chile, en el año 1934. Esta sucede de la petición que hacen los muertos a la protagonista de no olvidar lo sucedido y que es su deber mantener viva esta memoria.

Para escribir esta historia Isidora Aguirre solicita el tema central de escritura a Pablo Neruda. El poeta le recomienda contactarse con Juan Chacón Corona, quién la motiva a escribir esta historia.

Viajé con Chacón a Nogales para conversar con un antiguo miembro del sindicato campesino ilegal creado por Juan Leiva, el sindicato dio origen al conflicto ya que se propuso recuperar para los campesinos tierras que estaban usurpadas por los latifundistas de la zona. Mi amigo Chacón fue trayendo a la sede del Partido Comunista a los hermanos Sagredo, los que habían liderado junto con Leiva, el alzamiento. Con Emelina Sagredo no hubo problema, vino a mi casa y me contó todo en detalle mientras yo tecleaba en la máquina de escribir, pero sus hermanos eran parcos de palabras: mi recurso fue invitarlos a tomar cerveza. Con la tercera cerveza en el cuerpo me contaron toda la verdad, de cómo empezó y por qué razón, el alzamiento. El dar muerte a un policía rural que los atacó en un mitin, era un delito tan grave que no quedaba otra que amotinarse. (Aguirre, en: Hanson, 2002: 15-16)

Isidora Aguirre la realiza, entre los años 1964 y 1966, una investigación con los protagonistas sobrevivientes, para saber cómo eran las tierras, la gente, los temas de los que hablaban y el lenguaje particular de los campesinos. Se destaca el hecho de que en la edición del texto aparece un glosario de términos propios del mundo rural de aquella época. La obra termina de escribirse en el año 1969, momento en que en Chile se desarrollaba todo un proceso de reforma agraria y sindicalización campesina, similar al proceso en el que ocurrieron los lamentables hechos de la obra, cobrando la obra producto de la contingencia un fuerte sentido político.

Los elementos formales que esta obra ocupa de los planteamientos de Brecht son variados: hay una ruptura de toda linealidad y naturalismo, a lo que se suman elipsis durante toda la trama, por ejemplo, parte en el año 1969 y retrocede al año 1934. Así, una y otra vez, resulta una especie de juego en que el presente se difumina en el pasado a través de la presencia de los muertos. Las elipsis van construyendo una representación del relato que la protagonista hace desde el presente. Esto genera una especie de desdoblamiento, la protagonista narra y mediante una prenda de su vestuario y pequeñas modificaciones gestuales, como indica la autora, se transforma ella misma años atrás. Se construye de esta forma un extrañamiento. Al respecto podremos observar al inicio del texto una larga lista de sugerencias que titula “indicaciones generales para el montaje”. Por ejemplo, parte de la indicación dice:

Es importante marcar la simultaneidad entre pasado y presente entre los muertos y los vivos. Cuando Lorenza actúa en el presente es designada como ‘Mamá Lorenza’ y está siempre con Juanucho en el saliente izquierdo; para marcar la diferencia con su aparición como Lorenza, basta con que se cubra con un chal y cambie su voz y actitudes, sin cambiar el maquillaje ya que pasa sin transición de un personaje a otro a la vista del público. (Aguirre, 1969: 8-9)

Otro elemento claro es el juego de distanciamiento, que usa la presencia de actores no como personajes y la metateatralidad. Los actores componen un coro dentro de un prólogo que realizan. Luego un actor locutor contextualiza las movilizaciones del año 1969 y el resto de los actores representan a campesinos en una marcha. Para terminar, presentando uno de ellos al personaje protagónico de la obra y la situación de partida.

ACTOR I- (Anuncia) Lorenza Uribe, sobreviviente de la masacre del año treinta y cuatro, acosada por sus muertos, revive la historia de Ranquil. (Aguirre, 1969: 15)

Finalmente, otro elemento destacable es el uso de carteles, principalmente en las escenas del sindicato, que la autora anuncia cada vez que se desarrollan. Con relación a esto cabe destacar que la estructura de la obra se compone de dos partes que la autora titula: los días buenos y los días malos, precedidos por un prólogo y la escena descrita en la cita anterior. La primera parte se dividirá en pequeños cuadros o batallas, por ejemplo: “Primera batalla: contra la ignorancia del campesino”. (Aguirre, 1969: 27) La segunda parte no está dividida en cuadros, pero si sucede en diversos espacios. La obra finaliza con una canción en coro que es un material documental del discurso *II Declaración de la Habana*, del líder de la revolución cubana Fidel Castro:

Porque ahora, por campos y montes/ por sierras, llanuras y selvas/ se empezó a estremecer este mundo/ que está lleno de duras razones/ desenando morir por lo suyo/ con los puños calientes ya van. AHORA SÍ/ LA HISTORIA TENDRÁ QUE CONTAR/CON LOS POBRES DE AMÉRICA. Se les ve día a día marchando/ día a día en marcha sin fin/ con machetes y palos y piedras/ ocupando las tierras ya van/ se les ve ya fincando sus garfios/ en el suelo que les pertenece. AHORA SÍ/ LA HISTORIA TENDRÁ QUE CONTAR/CON LOS POBRES DE AMÉRICA. (Aguirre, 1969: 80-81)



Imagen 23: Afiche los que van quedando en el Camino



Imagen 24: montaje Los que van quedando en el camino

Isidora Aguirre, posterior a esta obra, y a pesar de la dictadura militar, escribió otras obras con alto compromiso político y de denuncia de las atrocidades que se cometieron, y críticas del régimen. Estas obras fueron *Lautaro*, que mediante el uso del personaje histórico pudo sortear la censura. Luego, *Retablo de Yumbel*, hacía finales de la dictadura, que abordó nítidamente el problema de los Detenidos Desaparecidos. Ya, durante la democracia, escribe *Manuel Rodríguez*, la cual también desde la parábola histórica, se inserta en la cuestión de traición de la clase política a la ciudadanía en el periodo de la transición democrática, y dónde también pondrá como protagonista a un sujeto político que, con ella, comienza a manifestarse en el *teatro chileno*, el personaje subversivo. Cuestión que retomarán pocos autores, como veremos más adelante. En estas obras también podemos ver elementos anteriores relacionados a Brecht.

Isidora Aguirre al poner lo real sobre la escena, lo real filtrado por su historicidad y la ficción, vuelve la memoria un material contradictorio y pone en tensión el relato oficial. La dramaturga desarrolla un enfoque particular desde donde un autor se detiene a escribir de tal o cual sujeto, de tal o cual historia, sin partir del prejuicio o del desconocimiento profundo, sino que, desde el

encuentro con esa historicidad, desde una relación dialéctica y conflictiva que da legitimidad a ese encuentro, es decir, desde la construcción de un nuevo punto de vista que tensiona la forma en que se articulan los discursos desde el teatro y las relaciones sociales actuales.

Fuera del punto de vista metodológico y estético de su propuesta, es importante señalar que existen constantes en todas las obras analizadas que se vinculan con el tema de la violencia. Las obras expuestas responden a diferentes periodos históricos: gobiernos demócrata cristianos progresistas, unidad popular, golpe de Estado, dictadura militar y periodo de transición a la democracia. La constante de la violencia evidencia una característica histórica no reconocida en Chile, pero que es notoriamente un hecho que se repite, y que devela la contradicción de la imagen que el país ha generado de sí mismo y de su discurso republicano y moderno que ha utilizado para escribir la memoria oficial. Las obras de Isidora Aguirre nos muestran lo contradictorio del sentido histórico e identitario de la sociedad chilena, que se ha basado en el ocultamiento y en el olvido de sus capítulos más oscuros, generando una imagen consensuada de sí, sin otras versiones que la alteren. (Fernández Guibellini, 2011: 2)

De lo anterior se desprende otra de las constantes, que responde al tipo de personajes desde el que nos habla, estos son los sujetos olvidados y que no están consignados en la historia de Chile. Estos personajes son precisamente los que, desde su relato, fisuran aquella imagen consensuada y homogénea.

Para finalizar me gustaría citar un párrafo que desarrolla Agustín Letelier respecto de otra obra de Isidora Aguirre, que no hemos incluido aquí, pero que Letelier señala como una constante en su dramaturgia.

Junto con crear situaciones emotivas y teatralmente atractivas, se nos hace pensar acerca de las contradictorias escalas de valores de la sociedad de esa época y en la lamentable permanencia de esas contradicciones. Los excesos de los vencedores que justifican su inhumanidad en la aparente defensa de principios constitucionales que se presentan como inalterables y las oscuras razones que amparan una inaceptable violencia son presentados con convincente argumentación. En esta línea tiene especial importancia el diálogo en que refuta, con datos muy concretos, la afirmación constantemente repetida de que los chilenos somos los ingleses de Sudamérica, pueblo moderado y respetuoso de sus instituciones. También aparece como mito injustificado el de ser un pueblo de gran apego a la democracia en que muy escasos y transitorios levantamientos militares la interrumpieron. La sucesión de alzamientos en el siglo pasado y la sinuosa línea política de los grupos que los alentaron nos hace ver que nuestra historia no es fundamentalmente distinta a las de

las demás naciones hispanoamericanas. Aleccionadora observación que será conveniente tener en cuenta. (Letelier. En: Aguirre,1963:7-8)

A modo de síntesis, en esta época es posible apreciar el resurgimiento de la *experiencia* del *Teatro obrero*, con la variable de este tiempo, que buscó la creación de un amplio bloque social para revolucionarlo todo. Y esta revolución cultural, trajo consigo la producción de un nuevo teatro, que se acompañó de experiencias del pasado y la *territorialización* de otras, como fue la *experiencia* del teatro de Brecht. Es importante reconocer que, gracias al desarrollo de la disciplina en Chile, al alero de los teatros universitarios, sus artistas intelectuales, a la conciencia sobre su rol público y capacidad de afrontar la crisis político cultural de la que eran parte, estas experiencias del *teatro político* de los 60, se vieron potenciadas.

Lo que aquí sucedió fue un cambio en el eje mismo de la concepción y la producción de imaginarios. Lo que pretendieron las experiencias antes nombradas fue superar las estructuras del viejo teatro (parafraseando a la épica revolucionaria que se levanta por la superación del viejo por el mundo nuevo) “en que el hombre de teatro es un creador individualista, aislado y sujeto a las múltiples presiones de un aparato teatral comercializado, deformante y deformado” (Bravo-Elizondo, 1991, p. 108), por una práctica teatral que emerja de otras condiciones de trabajo y que esté ligada a las y los trabajadores y a sus orgánicas y, en el caso de TNP, “a una política acertada” de extensión universitaria. Las representaciones se realizaban a través de “una forma teatral sencilla, ágil, desnuda de la gran maquinaria teatral, sin bastidores, ni decorados (...) con un escenario desarmable o de uso múltiple” (Bravo-Elizondo, 1991, p. 109). Esta simpleza en la utilización de los recursos daba cuenta de un lenguaje teatral que tenía sus propias complejidades y búsquedas, que se enmarca desde la indagación de una estética proletaria que no puede ser leída desde los cánones y prácticas de la estética burguesa. (Artés en Aravena et. alt., 2018:104)

Como podemos observar a partir de la diversidad de trayectos que componen esta irreductible historia, durante la década del 60 existió una prolífica y diversa actividad teatral de carácter social y político, que se caracterizó por su profundo compromiso social. Del mismo modo, pude constatar la existencia de una diversidad de proyectos y agrupaciones de teatro popular aficionado que se desarrollaron en la época como una herramienta de transformación social y política, que no han sido tomados en cuenta por la historiografía oficial del teatro en donde se legitiman los teatros universitarios. No obstante, gracias a investigaciones recientes que relevan el testimonio oral de sus protagonistas, se ha podido poner en relieve la potencia e importancia del teatro aficionado, además de su prolífico desarrollo durante esta época.

## Capítulo v

### Teatro político de la época contemporánea.

#### Dictadura y Transición

Como se ha perfilado, en una *cartografía* mínima de la *experiencia* del *teatro político* chileno, desde inicios del siglo XX vemos que estas experiencias se han vinculado al contexto laboral, social y político de sus productores y receptores; se han insertado en los movimientos culturales y políticos, y han buscado hacer circular las obras entre diversos tipos de público. La condición de aficionados de la que se derivó esta práctica estaba anclada a una actividad laboral “remunerada” y su condición de práctica política contribuyó también a su decaimiento y silenciamiento histórico, que, si bien no desapareció por completo, no volvió a tener impacto hasta los años 60-70.

Lamentablemente, los historiadores por mucho tiempo indicaron solo a los *Teatros universitarios* como fundadores de una tradición teatral chilena, obliterando una tradición como fue la *experiencia* del *Teatro obrero*. Podría argumentarse que la narrativa histórica del *teatro chileno* ha sido la creación de una “tradición selectiva”, que utilizó una versión del pasado para orientar y direccionar el presente (Williams, 2000: 139) en un afán que borrona experiencias que permiten visualizar la conflictividad que se juega en el campo cultural, y en la relación del arte con la realidad. Es así como esta “tradición selectiva” dejó de lado experiencias que no deseaba, bajo la denominación de *aficionadas, fuera de moda o nostálgicas*, atacando lo que no puede incorporar considerándolas *sin precedentes* o *extranjeras*. (Williams, 2000: 139)

Por su parte, entre 1960 y 1973 la actividad teatral se desarrolló en un clima de vitalidad creativa asociado al contexto político que vivía el país y el continente. Las experiencias de los *teatros políticos* y *populares*, entre los ya mencionados, buscaron darle una nueva función social al teatro, y se constituyeron como un tipo de experimentación creativa y social, de carácter urgente, y que manifestó un antagonismo con la escena oficial, aunque llena de entrecruzamientos fronterizos de sus integrantes, entre lo universitario y lo popular. Y también llena de contaminaciones en el contexto latinoamericano, como Atahualpa del Cioppo, o europeos. Por ejemplo, se destaca la

constante alusión a las ideas de Bertolt Brecht, que orientó significativamente las experiencias vividas por los artistas de la época.

En los 60, el énfasis en la problemática político-social del país y de Latinoamérica revitalizó la dramaturgia. Esta puso el acento en los grupos económica y culturalmente marginado, como también en los sujetos sociales en constitución, vinculados a la lucha por el poder social. El descubrimiento del cuerpo, del sonido, de la plasticidad corporal, junto a los elementos que confluyen en el espectáculo (dramaturgia, producción, iluminación, diseño, etc.), especialmente desarrollados por la creación colectiva, no logró generar un lenguaje diferente por el énfasis en lo temático, en proyectar en primer lugar un sentido crítico y una perspectiva histórica utópica. (Hurtado, 1997:14)

Sin embargo, entre 1973 y 1976 se detuvo el flujo de esta *experiencia* producto del Golpe de Estado impulsado por la derecha, el 11 de septiembre de 1973. Las organizaciones e instituciones que estaban tras el proyecto cultural que se fue construyendo desde los años 60 y potenciadas por el Gobierno de la Unidad Popular, desaparecieron o se vieron fuertemente intervenidas, sus participantes perseguidos, asesinados, torturados, desaparecidos y exiliados. Consecuentemente a estos hechos, la escena teatral durante estos primeros años se vio relegada casi exclusivamente al ámbito universitario (fundamentalmente el de la Universidad Católica) y acorralados hacia la representación de un repertorio clásico y de corte histórico, para evitar la censura. A pesar de esto, Isidora Aguirre, por ejemplo, escribió dos piezas de corte histórico, que, sin embargo, eran críticas radicales a la dictadura, como *Lautaro* y *Manuel Rodríguez*. Si bien para investigadoras como María de la Luz Hurtado (1997) desde el mismo inicio de la dictadura los artistas del teatros estuvieron en la primera línea de la resistencia cultural intentando insertar visiones humanistas al teatro, rescatando valores populares, exponiendo la violencia, en los límites que la represión y la censura les permitían, la práctica teatral estaba inmersa en una zona de catástrofe, que desintegró las significaciones y los lenguajes, que llevó lo histórico a la crisis total de reconocimiento e inteligibilidad, debido al fracaso de un proyecto de sociedad de años, y al quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales que, hasta 1973, garantizaba ciertas claves de entendimiento colectivo. (Richard, 2021: 142-143)

El quiebre de todos los pactos vigentes de legitimación simbólica y social causado por la dictadura hizo que lo que se daba antes por seguro (convicciones y adhesiones al mito de la Historia) cayera bajo desconfianza. Ya no había cómo remediar la crisis de verosimilitud de las ficciones de coherencia y estabilidad que parecían sustentar las tradiciones sociales y culturales de la historia nacional. (Richard, 2021: 143)

Escasamente lograron subsistir un par de compañías independientes, entre las que se destaca el trabajo de la compañía ICTUS, ya que durante la dictadura se retiraron todo de tipo de subsidios para la actividad, y a nivel social, la demanda también cesó. Los grupos independientes al subsistir a partir de la taquilla se vieron muy afectados. Mediante decreto de ley 827, en 1974, se derogó la *Ley de promoción al artista* del año 1935, y también se exigió un impuesto del 22% sobre el ingreso de toda la taquilla. (Pradenas, 2006: 415)

En 1973 los teatros universitarios, a excepción de la Universidad Católica, “fueron desmantelados y cerrados; los teatros independientes se desorganizaron (salvo el ICTUS y un teatro de sainetes) y los teatros aficionados dejaron de funcionar junto a las instituciones que los amparaban”. Durante esos años, como señala Hurtado, “la taquilla era fundamental, ya que había que compensar no sólo la falta de subsidios estatales para el teatro, sino por el contrario, la aplicación de altos gravámenes” (Hurtado, 1990: 152-154).

Al ser intervenidas las universidades, sus productos teatrales necesariamente fueron orientados por la estética y la política de las nuevas autoridades. En la Universidad de Chile se exoneró a la casi totalidad del personal, entre los cuales fueron afectados la escuela de teatro y el teatro propiamente tal. El programa de montar obras chilenas, clásicas y extranjeras continúa, aun cuando decae la tradicional solvencia de estos productos. Una de las líneas más desarrolladas aquí fue la del montaje de clásicos (...), los cuales no son enfrentados desde una nueva perspectiva, sin afanes renovadores. Desaparecen las obras de tendencias políticas o contingentes, los experimentos de vanguardia o cualquier tipo de teatro crítico (Piña, 2006, 186).

Si a finales de la década de los 70 en inicios de los 80, poco a poco se fue retomando el montaje de autores nacionales, entre los que destacarán Juan Radrigán, Isidora Aguirre y Marco Antonio de la Parra. Fue posterior a los años más duros de la censura, de la desaparición forzada, ejecuciones, tortura y persecución por parte de los aparatos de inteligencia de la dictadura, que se fue generando una escena crítica, que dentro de los márgenes y bajo estrategias creativas que impedían el accionar de la censura, poco a poco fue constituyendo un fenómeno de resistencia contracultural, el cual se manifestó profundamente también desde los sectores populares y espacios menos oficiales. Esta emergencia contracultural se fue consolidando en la segunda mitad de los años ochenta con la reaparición de grupos formados por artistas de formación universitaria y autodidactas, así como de otras instancias formativas en teatro, y que fueron reemplazando el rol exclusivo de las universidades. Esta actividad se logró desarrollar a partir de una red de espacios disidentes al régimen de la dictadura, de manera autogestionada, sin anclaje institucional nacional, aunque sí con apoyo de algunas instituciones representantes de países extranjeros, tales como el

Instituto Chileno Francés, Goethe Institut, Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, entre otros.

Todo esto, trajo consigo una renovación de los códigos teatrales (Lagos, 1994) como una respuesta al quiebre producido.

Hacia 1985, en las estructuras dramáticas de obras de autoría chilena fue quedando plasmada la evolución desde una cultura de contestación al poder y de autoafirmación popular, aún ligada a la lógica política, a otra que fue alejándose de modelos preestablecidos para aventurarse en preguntas abiertas. Fue un paso desde la polarización entre protagonistas y antagonistas como eje principal de oposición a un tratamiento más narrativo, que explora las contradicciones de los personajes en un contexto de mayor ambigüedad. (Hurtado, 1997: 14)

Esta “evolución” venía acompañada con un sentimiento de ruptura con los modelos ideológicos y estéticos anteriores, y que se consolidará durante los 90. Es significativo el posicionamiento de Ramón Griffero, director del Teatro de Fin de Siglo, y que señalaba en 1985 a partir del *Manifiesto como en los viejos tiempos. Por un teatro autónomo*, en el cual declaró:

Hay que cambiar los códigos y las imágenes de la forma teatral para no hablar como ellos hablan, para no ver como ellos ven, para no mostrar como ellos muestran. Volver al abecedario, decodificar primero las vocales del lenguaje escénico, su espacio, su escenografía y principalmente su actuación. No nos sirven los actores que ellos generan; para un nuevo teatro una nueva escuela. No nos sirven sus espacios de representación; sí su público (Griffero, 1985).

Relacionado a este sentimiento, cambiaron las lógicas productivo-creativas. Si bien los artistas escénicos se organizaron en compañías, así como lo hicieron las agrupaciones de los años 60, pero a diferencias de éstas donde destacaba el trabajo y proyecto colectivo, durante los años 80 el nombre propio simbolizado en la figura del director, que también podía ser el dramaturgo o dramaturgista, cobraba mayor relevancia. Se gestó en *un repliegue hacia figuras más individuales, en lo que se ha llamado un teatro de autor*. (Carvajal y Van Diest, 2009: 33)

Entre las figuras que aparecen se destacan creadores como Alfredo Castro con el *Teatro La Memoria*, Andrés Pérez con *El Gran Circo Teatro*, Ramón Griffero con su *Teatro Fin de Siglo*, Mauricio Celedón con *Teatro del Silencio*, y otros nombres como Rodrigo Pérez y Andrés del Bosque.

Algunas de estas experiencias fueron paulatinamente, así como sucedió también con la sociedad civil y sus manifestaciones de protesta, instalándose poco a poco en espacios públicos o no convencionales, como gesto de resistencia a la dictadura. (Hurtado, 2010)

Se instaló así, una concepción generacional de teatro que se profundizó en los años 90 e inicios de los 2000, que fue la idea de un teatro postmoderno o teatros postmodernos.

Se caracteriza por su ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, subversión, perversión, deformación, deconstrucción, que es anti mimético y se resiste a la interpretación. Se trata de un teatro en el cual se celebra el arte como ficción y el teatro como proceso, ‘performance,’ no-textualidad, donde el actor se transforma en el tema y personaje principal, y el texto es, en el mejor de los casos, sólo una base que –generalmente– carece de importancia (...) El teatro postmoderno se abre a todos los medios de comunicación (pluralidad de códigos: música, danza, luz, elementos olfativos), sin separarlos por rúbricas o géneros, y cualquier lugar pasa a ser lugar de representación (cafés, garajes, aparcamientos, off-Broadway, parques, iglesias, techos-terrazas de edificios, Happening y Open Theatre) (De Toro, 2004, 23)

Este posicionamiento político desde diferentes perspectivas influyó el desarrollo del teatro que se produjo ya iniciada la transición a la democracia hasta nuestros días. Sin embargo, esta *experiencia* teatral, instalados los años 90, se integró al nuevo proyecto cultural de la transición política y se concibió como un “teatro independiente” y “profesional”, cuya mirada transgresora de los códigos teatrales que tuvo en los 80, terminó configurándose prontamente en el signo o la escena de la apertura democrática del consenso, que predomina como modelo político hasta el día de hoy. Si bien las instituciones universitarias sobre las que se había construido el relato histórico del teatro volvieron a tener el protagonismo perdido en la dictadura, incluso abriéndose a la experimentación y ampliación de sus mallas curriculares para la formación teatral, los *Teatros universitarios* no fueron quienes marcaron la tendencia, sino aquella escena independiente y profesional, que pasó de ser una escena contracultural a una expresión del teatro oficial y de tendencia.

Esta contradicción respecto de *lo político* se debe a múltiples factores culturales, políticos y económicos, que se enmarcan en el contexto de la transición política entre dictadura y democracia. Este proceso, se trató de un acuerdo para poner término a la dictadura cívico militar que tenía a la cabeza al dictador Augusto Pinochet. Este acuerdo, no exento de conflictos, se produjo entre la transversalidad de los partidos políticos de oposición y los partidos de derecha ligados a la

dictadura, con el objeto de dar una salida “democrática” a la situación chilena a través de una negociación que tuvo como condición que el modelo económico y político neoliberal, que había sido impuesto por la dictadura, no fuese modificado. Así como tampoco fueran perseguidos por la justicia los criminales responsables de las sistemáticas violaciones a los Derechos Humanos. Hubo muchos bemoles en esta salida aceptada y voces disidentes que promovían la aceleración de las contradicciones y debilidades de la dictadura, para optar a una salida a través de la rebelión popular y la recuperación de la democracia tal como había sido arrebatada.

Como señaló Nelly Richard, este proceso de transición fue:

el proceso que, en Chile, se inicia históricamente con el gobierno de Patricio Aylwin, después del plebiscito del 1988 que puso fin a la dictadura militar. Esta es la fecha que prevalece, oficialmente, como señal de un corte nítido que cierra un periodo y abre otro. Pero lo cierto es que, en una de sus dimensiones, que es más de *continuidad* que de *corte* o *ruptura*, lo que hace la Transición en Chile es re-agenciar transformaciones ya realizadas por la dictadura y su implementación neoliberal en una economía de mercado. José Joaquín Brunner ha comentado, en su libro sobre la cultura autoritaria, que la dictadura militar en Chile, para dinamizar su gestión modernizadora, ocupó tres medios de control: la “represión”, el “mercado”, y la “televisión”. De ser así, lo que hizo la Transición chilena es reconjugar dos de ellos: el “mercado” y La “televisión”, como instrumentos que había usado el totalitarismo para disolver lo político-ideológico (como volumen y conflicto) en la serie -plana- de lo técnico y lo mediático. (Richard, 2002: 188)

Este engranaje puso como horizonte una cultura del consumo como un mecanismo que permitiese hacer olvidar la humillación de los cuerpos dañados por la violencia de la tortura y la desaparición. (Richard, 2002: 188) Bajo este artificio del mercado y del conceso político, se buscó conjurar la politización ideológica ligada al recuerdo de los extremos, para neutralizar las fuerzas en disputas, homogeneizando un discurso de centro, moderado y de resignación, bajo el nombre de “democracia de los acuerdos” y de la “justicia en la medida de lo posible”. Lo que se planteaba era el establecimiento de un realismo democrático mediante la mecanización del conceso, reduciendo lo político a una rutina programable basada en criterios técnicos de la administración y de lo social. (Richard, 2002: 188-189) La transición, por lo tanto, se trató de un proceso que, para mantener este conceso, reprimió toda heterogeneidad conflictiva y disidencia social, en pro de hacer tributo del “milagro neoliberal”. (Richard, 2002:189)

Conceso, memoria y mercado: la formula instrumentalizadora del consenso redujo *lo político* (sus disputas y sus antagonismos de poder) al ejercicio técnico-administrativo de *la política*. Mientras tanto el frenesí neoliberal se dedicó a festejar lo diverso y lo cambiante como estrategias de lo

fugaz, de lo transitorio, que disuelven -electrónicamente- la memorialidad de las huellas. Entre medio de tantas borraduras, de tantas desintensificaciones del recuerdo histórico, ¿a qué lenguajes de la crítica recurrir para tomar partido en la tensión entre memoria y desmemoria? (Richard, 2002: 190)

Ahora bien, esta transición no solo está ligada a un artefacto político e institucional que se instala en el tránsito entre dos periodos, sino a la mediación de un sociologismo integrado que puso sus lenguajes al servicio de una recomposición de una sociedad dócil, a partir de un diseño adaptativo que borró las huellas de lo trágico, lo utópico, lo contestatario. (Richard, 2002: 190-191) En ese contexto se vivenció, por parte de la ciudadanía, una *experiencia* de la desilusión.

Por un lado, se generó un rechazo a la memoria y al recuerdo de los acontecimientos recientes por el episodio traumático que significó, y por otro, emergió una sensación de desengaño e insatisfacción, no solo con el pasado, sino por lo que pudo ser y no fue, no es y no será. (Saiz, 2013: 9-10)

El tránsito hacia la democracia puesto en marcha por la Concertación estuvo arraigado en una política de consensos que generó un pacto entre neoliberalismo y tecnocracia, entre progreso, modernización y desmemoria, dejando una sensación de desengaño e insatisfacción en gran parte de la ciudadanía, especialmente entre jóvenes y artistas que habían tenido una participación activa en las distintas (contra) culturas de resistencia durante la década de los ochenta. La actividad política dejó de ser, nuevamente, una gran movilización social y volvió a ser un manejo de entendimientos y acuerdos, en que los protagonistas y expertos eran unos pocos. (Carvajal y van Diest, 2009: 70-71)

Con el período de transición se vieron derrotados y disueltos los grandes modelos político-ideológicos y con esto el borramiento de pertenecer a una colectividad que permitiese el desarrollo de nuevos proyectos con horizontes comunes (Hurtado, 2010: 8-9) y, por el contrario, se agudizó una cultura del individualismo y del mercado, a partir de la aceptación de que el nuevo modelo era algo sobre lo que no se tiene capacidad de acción.

La experiencia de vida que se instala se da dentro de un sistema que niega las iniciativas o movimientos hacia la persecución de cualquier modo de vida u organización que se asemeje a las consideradas utópicas, e instaura la resignación y aceptación de las cosas como están. (Saiz, 2013: 9)

Por otro lado, los medios de comunicación y la *experiencia* de la globalización masificada por el neoliberalismo, fueron generando una sensación de aparente mayor libertad en las prácticas y

campos culturales, entre ellas el teatro, lo que permitió el acceso y el uso ecléctico e ilimitado de diversas técnicas, herramientas y elementos de la cultura popular de diferentes orígenes, que facilitaron una hibridación y una mayor amplitud de lenguajes, de miradas y de temas, que ofrecieron una sensación de democratización de las formas de expresión, aunque no necesariamente dio cuenta de una idea de libertad producto de una madurez cultural. (Proaño en Saiz 2013: 10) Si bien esta característica será significativa en los años 90, ya había comenzado a gestarse en los años 80 como una actividad contracultural, y se vio fuertemente potenciada por la influencia de las tendencias europeas, gracias a relaciones con instituciones de Francia y Alemania, que ofrecieron becas de especialización a algunos de los directores mencionados anteriormente.

Este nuevo “renacer” de la actividad cultural y artística, y su autonomía con respecto a su función anterior en el contexto de dictadura y a la urgencia en la que se enmarcó su práctica, (Hurtado, 1997: 15) emergió en los 90 con un nuevo proyecto cultural que traía el arribo de la Concertación de Partidos por la Democracia, conglomerado político compuesto por una diversidad de partidos de centro y de izquierda que encarnaron la continuidad del modelo económico de la dictadura, bajo la lógica del conceso. Es por esto, como señaló Hurtado (1997), se puede entender que la autonomía en el campo cultural, y teatral en específico, se trató de una autonomía relativa, puesto que fue más bien un proceso de integración a un aparato cultural institucionalizado, que fue incorporando la práctica artística y su desarrollo a su estructura burocratizada, como muchos otros aspectos de la política, las relaciones sociales y económicas.

Los saberes tecnificados de la política, de la economía y buena parte de la sociología chilenas, respondieron con eficacia a la instrumentalización del mercado y del consenso que perfeccionó el dispositivo transicional, confeccionando lógicas ejecutivas que hablaran el mismo idioma (funcionario y numerario) que forjó la pragmática del acuerdo entre redemocratización y neoliberalismo. (Richard, 2001: 9)

Esta situación de transición democrática trajo consigo una nueva normalidad que produjo modificaciones de las prácticas artísticas, que anteriormente fueron contraculturales o disidentes, para ajustarse a la nueva realidad institucional, política y económica. Como plantearon Carvajal y van Diest (2009) se trató de una modificación del estatuto crítico del arte, que cedió la tradicional postura de abierta disidencia frente a lo institucional, (Carvajal y van Diest, 2009: 72) con una política subsidiaria que, poco a poco, hicieron entrar al arte en una lógica homogeneizadora y de

estratificación. Esto generó legitimidades y validaciones en el mismo campo disciplinar, es decir, pasaron a formar parte de una estructura en la que se relacionan un conjunto de instituciones y agentes en pugna, por la imposición de categorías de percepción y valoración, formas de reconocimiento y arbitraje del gusto en materia cultural. (Carvajal y van Diest, 2009: 74)

Es la disolución de la tradicional antinomia entre instituciones y disidencia: la misma institución puede financiar proyectos que luego cuestiona, el mismo crítico puede escribir en contra del arte que complace los gustos del mercado y, al mismo tiempo, alimentar sus engranajes. Lo que las instituciones reproducen es la disponibilidad que todos los objetos, igualados como mercancías, tienen en el mercado. En un mismo espacio se puede optar por alternativas antagónicas. Este circuito homogeneizador, sin embargo, no puede regular la fricción que la potencialidad disruptiva de los signos puede generar, aún dentro de su funcionamiento neutralizador. (Giunta, 2001: 272)

Hay que constatar que esto no anula la conflictividad de la práctica teatral en este contexto. No es ausencia de *lo político*, sino que da cuenta de un proceso histórico específico donde dicha práctica, como toda forma de producción, debe encontrar su lugar dentro de la estructura o su relación con las determinaciones políticas, económicas y culturales de su época, proceso que a la vez estará siempre modificándose a raíz de variados hechos históricos de los que también va dando cuenta en su historia específica la práctica teatral. En este contexto, el teatro se encontró en una interrelación de fricción que obligó repensar los límites de los territorios en juego, para así poder determinar la naturaleza de sus intercambios (Carvajal y van Diest, 2009: 72) y más allá, pensar cómo este proceso se desarrolla en un territorio de contiendas, alianzas y negociaciones, (Carvajal y van Diest, 2009: 74) que estimulen el desarrollo de otras experiencias a posterior, y que puedan surgir como una respuesta a este proceso.

La inserción de la práctica teatral en esta nueva estructura se produjo producto de una apertura de la actividad cultural chilena al mundo, lo que fue promovido desde la institucionalidad. Entre las acciones destacan la organización festivas como el *Festival de las Naciones*, luego el *Festival Teatro a Mil* (hoy *Santiago a Mil*) que hasta hoy es la principal actividad nacional de exposición y promoción del *teatro chileno*, e incluso internacional, siendo también coproductor de diversos espectáculos. También la apertura de otros espacios de formación teatral privados, la incorporación de los artistas destacados durante la época de los 80 y 90 a la dirección de estos espacios, o a su

incorporación a sus cuerpos docentes. (Lagos, 2008, 43)<sup>29</sup> Todo esto marcó el desarrollo de la época y su influencia en la generación actual. Por otra parte, y quizás la principal acción, a partir de la cual se desarrolló esta relación con la institucionalidad fue la creación del FONDART en 1992, fondo para el desarrollo de las artes, a partir del cual el Estado, hasta el día de hoy, se convirtió en el principal y casi exclusivo sostenedor económico (además del autofinanciamiento) para la creación de obras y el desarrollo de proyectos artísticos.

Estos aspectos son importantes en la medida que determinaron algunas modificaciones en las orgánicas de los creadores, ya que comienzan a diluir la tensión crítica que el teatro mantuvo con la institucionalidad política de la dictadura. (Giunta, 2001: 269) Como se mencionó anteriormente, se tendió a una profesionalización del trabajo teatral, que se comienza a configurar como un modo de organización creativa que se identificó con la categoría de *independiente*, pero con diferencias respecto de la categoría de *independiente* de los grupos de finales de los 80, y que en inicios del siglo XXI se instalará en la órbita de lo político con algunas precisiones. Si el carácter de “independientes” de los grupos de finales de los 80 respondía a una identificación como grupos autogestionados o automarginados del sistema hegemónico, y se erguían desde distintas perspectivas, como culturas de resistencia o contraculturas frente al acontecer histórico, (Saiz, 2013: 12) en la época de la transición, esta categoría abarcó a casi la totalidad de grupos del período, característica que continúa hasta el día de hoy.

Los grupos se conformaron por su capacidad de sobrevivencia como colectivo, en función de la gestión de recursos desde diversas fuentes, y por la posibilidad de encontrar poéticas específicas que les permitieran diferenciarse y distinguirse. (Saiz, 2013: 12) Esto se vinculaba también al hecho de que la obtención de financiamiento para sus proyectos en el FONDART, así como la participación en instancias como el Festival Teatro a Mil, otorgaban un halo de legitimidad y estatus como artistas dentro de su campo y en lo público, porque se asociaba, en la medida que

---

<sup>29</sup> En muchas de las instituciones que imparten enseñanza de las disciplinas de Actuación y Dirección en Santiago, es posible identificar nombres de varios de los actores y directores que participaron en la renovación de la escena nacional a fines de los 80' y durante los 90 actualmente a la cabeza de Escuelas de Teatro de Universidades, como es el caso de Ramón Griffer (ARCIS), Rodrigo Pérez (Universidad Mayor), hasta hace muy poco, Verónica García Huidobro (Pontificia Universidad Católica de Chile) y en un organismo no universitario, Alfredo Castro (Centro de Investigación La Memoria). No hay que olvidar que en especial Griffero, Pérez y Castro han influido en forma clara en las búsquedas estéticas y poéticas teatrales de las generaciones más jóvenes hoy en plena producción (Lagos, 2008, 43).

estos espacios están mediados por “expertos”, a calidad artística e intelectual, pudiendo integrarse a una elite dentro del campo teatral. Estas instancias han permitido hasta la fecha, superar en alguna medida la situación de precariedad que determinaba la práctica teatral independiente y crítica, en la que se estaba en los 80, y avanzar hacia la consolidación de las artes escénicas, específicamente quienes lograban posicionarse en estos espacios de legitimación, y que fueron principalmente las experiencias más destacadas de los años 80. (Piña en Carvajal y van Diest, 2009: 77)

la destinación de estos recursos marca otro tipo de legitimación: la del teatro como actividad humana y social a la cual debe atenderse, y que está en la esfera de las preocupaciones nacionales, quitándole así el carácter de marginalidad y anormalidad que lo caracterizó en el período anterior (Piña, 1994: 150)

Lo que se buscó desde la institucionalidad con estas acciones fue fundamentalmente dar cuenta de la normalidad “recuperada” previa al golpe de estado. Sin embargo, también generaron una lógica de exclusión.

Las investigaciones respecto de las características del teatro de esta época se centran en los aspectos organizacionales respecto de lo creativo y las nuevas concepciones de la escena. Ellas señalan que, en sintonía con el desapego, los núcleos creativos pasaron a un realce de la figura individual del director como autor y una “devaluación de lo colectivo” y como resultado de una “caída de las utopías”. (Hurtado, 1997)

Pareció revivirse, en cambio, un momento significativo y en alza del director, pero no a la manera de los teatros universitarios, donde éste era un demiurgo que habitualmente imponía una estricta visión de una obra terminada y definitiva. Se trataba, más bien, de directores buscadores de textos, y que fueron capaces de proponer una visión concreta, una estética específica a través del trabajo sostenido con un elenco determinado con el cual sobre todo se siente aquello que llaman “afinidades”. (Piña, 2006: 193)

Este nuevo enfoque de trabajo trajo consigo también un dinamismo escénico. Al no haber tesis que demostrar por la caída de los modelos, se abandona el relato aristotélico como pensamiento racional y deductivo que propone una verdad, sino que se alteran los discursos, se fragmentan.

tienden a volcar en su modo de expresión su manera de estar en, y ver, el mundo. La multiplicidad de códigos empleados genera espectáculos de rica visualidad, por una parte, y por otra, una discontinuidad del discurso. Una generación que tiene sus vivencias ligadas a la TV, al cine, los

comics y la música más que a lo literario, integra esta plasticidad visual y sonora a su mirada y expresión del entorno (Hurtado, 1997: 17)

En la época de la transición, se provoca una horizontalización de los elementos de la escena, quitándole al texto su protagonismo como organizador y centralizador de todos los demás aspectos que existen en la obra teatral, y poniendo acento en el trabajo basado en la imagen. (Carvajal y van Diest, 2009:91) Los elementos que antes se figuraban como anexos o complementarios (escenografía, música, iluminación, vestuario, maquillaje, estilos de actuación), se constituyeron como equivalentes y autónomos en sí y por sí mismos. (Lagos, 1997: 227)

manifestaba un intento por superponer a la trama representacional de la palabra, aquella de la imagen, de modo de formular un lenguaje escénico que pusiera en marcha un pensamiento visual, desplegado a partir de los elementos propiamente físicos; corporales, espaciales y sonoros del espectáculo. El texto dramático no era sin embargo descartado, pero cambiaba su estatuto; ahora podría ser –temporal y estatutariamente– simultáneo a la puesta en escena, incluso podía constituir un elemento que llegaba posteriormente a la definición espacial, actoral, lumínica de la obra. Pero, sobre todo, la palabra adquiría plasticidad (espacialidad, fisicalidad), constituyéndose en una palabra que activa imágenes, del mismo modo en que los sonidos, la fonética, la iluminación, y por supuesto, el cuerpo y el gesto del actor producen y componen imágenes virtuales/actuales en escena. (Carvajal y van Diest, 2009: 91)

Hacia la segunda mitad de la década de los 90, estas características habilitan un nuevo concepto de autorías nacionales, idea de un asentamiento que termina de configurar la imagen de un teatro nacional, legitimado en este proceso histórico de la transición y los gobiernos de la Concertación. (Carvajal y van Diest, 2009:94)

Como se mencionó anteriormente, la mayor parte de quienes iniciaron este proceso desde los años 80 e integrados en la nueva normalidad de la transición de los 90, especialmente Rodrigo Pérez, Alfredo Castro y Ramón Griffero en el teatro de salas, formaron parte de los cuerpos docentes de las universidades donde se estudiaba teatro (actuación y diseño teatral principalmente) y de otros nuevos espacios que iniciaron actividades en torno al teatro. (Lagos, 2008: 43) Esto provocó una gran influencia en las nuevas generaciones de teatristas en torno a sus lenguajes, temáticas y poéticas.

Ahora bien, si este proceso de reacomodo o de ajuste entre la práctica teatral y esta nueva institucionalidad, por un lado, construyó una legitimación en el campo, es decir, un “estar dentro”,

por otra parte, también fue excluyente de quienes no logran pertenecer a esa legitimidad selectiva, o también, un límite para los que no quieren pertenecer. Esta influencia fue generando tensiones generacionales lógicas, principalmente porque las nuevas generaciones de teatristas no accedían rápidamente aquella legitimación en el campo, ni a los espacios de mayor privilegio en los que estaban sus maestros, cuyas prácticas y discursos discrepantes estaban siendo integradas, asimiladas y celebradas por el consenso dominante, prefiriendo estar fuera y establecer una resistencia contra ese espacio, que se integraba a una política que higieniza lo político de la práctica teatral. Esta tensión estimuló el repensarse en este nuevo contexto y pensar la funcionalidad del teatro en estas nuevas condiciones de producción, así como de la posición, en esta relación, de los creadores. Al respecto, este proceso se ha definido por investigadoras como Hurtado (1997) como un giro auto-reflexivo, que se tradujo en muchos casos en la construcción de códigos escénicos herméticos o destinados a un tipo de espectadores muy selectivos, por no decir elitista. Sí durante los 80 estas propuestas impulsaron una “subversión” que permitió el desarrollo en torno a la experimentación con una diversidad de lenguajes, en los 90, cuando esa actitud subversiva perdió el referente de disputa, el desarrollo teatral se trató de una recopilación de formas estéticas, vaciadas de su contenido valórico originario, en un afán reinterpretaivo y crítico del acervo cultural nacional y universal, no así en relación a un nuevo contenido que atendiera a la realidad desde esa misma perspectiva crítica.

la pérdida del lugar claramente disidente del que hablaba Giunta, del poder de seducción del consenso que celebra, asimila y recupera discursos discrepantes. Y de la dificultad que, de ahí en más, se presenta para encontrar nuevas formas y territorios para la discordancia. (Carvajal y van Diest, 2009: 86)

Sin embargo, en este proceso hay un aspecto a destacar, que se produjo hacia finales de la década del 90, y que fue constituyendo un nuevo giro en este proceso a partir de la reactivación de la escritura dramática nacional, impulsada por diferentes iniciativas, como La Muestra de Dramaturgia Nacional, talleres de dramaturgia en los espacios de formación teatral universitarios y otros, que fueron impartidos por destacados dramaturgos nacionales. También aparecieron diversas instancias de exhibición, como festivales de teatro y dramaturgia, en el que se destacó el Festival de Nuevas Tendencias Teatrales, el Festival de dramaturgia Víctor Jara organizado por los estudiantes Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, y el Festival de Dramaturgia Europea del Goethe Institut. Con esto, se puede hablar de un nuevo ciclo, pletórico de lo

acumulado en todo este proceso de cambios (Carvajal y van Diest, 2009: 86) y que será clave en el periodo que se comenzará a desarrollar a poco andar en los años 2000 hasta el día de hoy, pues marcará el trabajo generacional y la diversidad de propuestas y lenguajes desde los cuales se trabaja.

Con todo:

El nivel de madurez y de tradición teatral en Chile logrado en los 90, a cincuenta años de la fundación de los teatros universitarios, permite finalmente una síntesis fuerte entre dramaturgia y escenario, entre director y actores. Una capacidad de generar lenguajes autónomos, propios, que no se editen mecánicamente los grandes modelos internacionales, sino que propongan una modalidad ligada a las búsquedas desde el oficio y la exploración en los fantasmas interiores de los creadores teatrales. (Hurtado 1997:17)

### La generación de los 2000

En torno a la generación de los años 2000 podemos señalar que es receptora de todo el desarrollo anterior (80 y 90) en relación con los lenguajes, sus conflictos éticos y su posición dentro de las relaciones políticas y sociales. Marcela Saiz (2013) identifica también características comunes importantes que aparecen en numerosos artículos e investigaciones.

La *experiencia* de esta generación tiene como elemento común la formación universitaria o de alguna institución equivalente, fundamentalmente formación profesional como intérpretes, cuyos maestros fueron los directores o actores destacados de épocas anteriores, como ya se ha señalado. Por otra parte, la labor de la dirección y la dramaturgia fueron especializaciones que se aprendían de manera complementaria en los procesos creativos mismos, o en espacios extracurriculares a la formación mencionada. Se destaca en este aspecto el trabajo desarrollado por el Teatro La Memoria y su centro de investigación y formación.

En otro sentido, se desarrollan nuevas formas de abordar el trabajo y los procesos creativos, donde lo colaborativo volvió a ser determinante, pero diferente de las épocas anteriores como los 60-70 o en los 80, ya que en esta época el rol de las actrices y actores tomó mayor relevancia, y el rol del director se concibió más bien como un organizador escénico textual. Si hacia finales de la década

de los 90 el texto dramático tuvo una reactivación como lenguaje, en esta generación, la escritura dramática se fue produciendo desde otras perspectivas, gracias a esta nueva forma de colaboración artística, que dio lugar a nuevas autorías y poéticas dramático-escénicas individuales y colectivas, que no persiguen modelos convencionales, donde el texto dramático se escribe pensando en la puesta en escena. Se trata, como señaló Hurtado (2010), de un tipo de escritura escénica distintiva, que propone lenguajes y significados propios, que cuestionó y desmontó la estructura aristotélica como modelo dramático y que rechazó los paradigmas que antes sostenían al teatro en términos de relaciones entre realidad, ficción y escenificación. Si bien en este contexto, la palabra como texto dramático se vuelve a convertir en el elemento central y conductor de la acción en la escena, lo es de una manera diferente respecto de la década anterior, puesto que su rol fue el de revelar la realidad no ocultarla. (Proaño, 1997: 72) Por otra parte, y potenciando este modelo colaborativo de escritura, se estableció un diálogo constante entre el lenguaje dramático con otras disciplinas artísticas y científicas, con tradiciones culturales, intertextualidades y otras posibilidades técnicas. (Hurtado, 2009)

También, esta generación da continuidad a la autodefinición de los artistas o colectivos como “profesionales-independientes”, que, si bien pueden mantener una relación con la institucionalidad estatal, en cuanto al financiamiento o la participación en instancias de exhibición, el desarrollo de sus procesos creativos y la realización de sus producciones no está supeditada ni es dependiente de estas condiciones. Muy por el contrario, estos espacios de creación se volvieron instancias de desarrollo artístico que permitieron perfilar sus autorías y su independencia con respecto a sus lenguajes y temas, formar sus posicionamientos críticos, y a la vez, definir la funcionalidad de sus trabajos, así como el compromiso específico con las audiencias y los modos de circulación de las obras que se producían.

Cabe preguntarse entonces ¿cómo es posible entender la *experiencia del teatro político* en este contexto, atendiendo, a que el marco de referencias ideológicas fue puesto en crisis, así como los referentes teatrales en los que se enmarcaban? ¿Hacia dónde apuntó este proceso de autorreflexión de la práctica teatral que buscó encontrar un sentido de acción y una función nueva en un escenario histórico que intentó integrar su desarrollo, procesos y capacidad crítica al mercado? ¿El creador o creadora se identifica o ubica su práctica en la esfera de lo político? ¿cómo comprende esta

dimensión en el teatro? Si en la *experiencia* contemporánea se ha roto con los modelos y ellos son herramientas posibles de utilizar para la configuración de autorías específicas, los creadores contemporáneos, en el marco del *teatro político* ¿se sienten parte de una tradición? ¿es posible identificar una nueva función del teatro hoy? ¿cómo perfilar una *experiencia* del *teatro político* contemporáneo?

En este sentido, Carvajal y Van Diest (2009) señalan que no es posible reducir *lo político* o la *politicidad* de la práctica teatral de esta generación, a un conjunto de formas, temas, contenidos o a una corriente específica de formas, o a modos de subsistencia orgánica, sino que, este aspecto se juega en diversos planos. Así *la experiencia del teatro político contemporáneo* puede perfilarse a partir de diversas características.

Una de las primeras tesis que nos presentan es la idea de darse un nombre o el acto de nombrarse. Darse una identidad autoral a partir de la cual se constituye aquello que enuncia. (Carvajal y van Diest, 2009: 41) Este ejercicio constituye un gesto intencionado que expresa la construcción discursiva del objeto mismo, es la identificación del tipo específico de *experiencia* en el campo de *lo político*, su micropolítica. Desde esta identificación, los individuos o colectivos de teatristas intentan insertarse en cierto tipo de polémicas o disputas en el orden simbólico y discursivo. Estas identificaciones también darán cuenta del espacio que los artistas ocupan al interior de los marcos sociales que determinan la posición de los agentes culturales, y, por lo tanto, orientan sus representaciones y elecciones. La construcción identitaria no es una ilusión, pues está dotada de eficacia social, produce efectos sociales reales. (Cucho en Carvajal y Van Diest, 2009)

También, en relación con *lo político*, esto puede estar determinado por el tipo de configuración orgánica interna que estos grupos desarrollan en el proceso creativo. Esta dinámica o configuración interna puede entenderse como un espacio de *micropolítica de resistencia* que desafía las formas de gubernamentalidad neoliberal, (Lisa Lory en Carvajal y Van Diest, 2009: 61) al organizar el trabajo de una manera diferente, independiente de los roles asignados, que altera la estructura creativa dominante, en la medida que el proceso creativo estaría determinado por un tipo de trabajo colaborativo, resultado de un proceso deliberativo y participativo, que no niega las autorías singulares en la conformación de un espacio para lo común, en los términos planteados por Negri.

De esta manera, las configuraciones grupales ofrecen a sus participantes espacios de participación y desarrollo. (Carvajal y Van Diest, 2009: 61)

En estas experiencias, las identidades se han ido diversificado, configurándose a partir de diferentes expresiones y a través de diversos medios. Esta generación del 2000 ha ido explorando obsesiones y heridas sociales, traumas y elementos no resueltos, tanto en la vida colectiva como individual, profundizando sobre el dolor, la crueldad y el sinsentido, pero con un interés generalizado por lo histórico como contexto social, político y económico, así como una constante interacción y fricción entre este contexto y las obras de los artistas, (Carvajal y Van Diest, 2009) como una manera de reapropiarse de la historia desde perspectivas personales y microestructuras. (Barría en Saiz, 2013: 27) En este sentido, los proyectos artísticos ya no giran en torno a la demostración de "verdades" generales o la concientización sobre ellas, (Hurtado, 2010: 17) sino que fueron adoptando formas más experimentales de abordar *lo político*, y de vincularse a la contingencia y la memoria. La disolución de los vínculos entre razón e idearios políticos ha dado paso a múltiples subjetividades, que, desde cada creador, individuos o colectivos de esta generación, aportan su perspectiva única a estas tendencias generales, a las que introducen también nuevas problemáticas como el género, las disidencias, la situación indígena, la marginalidad, entre otras.

Estas características concuerdan con la propia percepción generacional *de la experiencia del teatro político* que muchos creadores tienen de su trabajo y su contexto. De esta manera, como artista investigador contemporáneo, me parece importante visualizar definiciones e ideas que podemos encontrar en la propia discursividad de las y los artistas, sobre diferentes maneras o definiciones de cómo ellos entienden *lo político* en sus prácticas, e incluso las dificultades que encuentran para identificarse con esta *experiencia*.

Para dar cuenta de esto desarrollé una serie de entrevistas a once creadores chilenos. Esta selección de casos no es arbitraria, y se utilizaron los siguientes criterios: 1) Directores-dramaturgos o solo directores que han desarrollado obras entre los años 2000 y el 2019, y que hayan construido una línea de trabajo creativa, con claros planteamientos críticos, reconocidos por investigadores y la crítica. En este sentido no se establece una separación generacional sino de tiempo de desarrollo

de experiencias. Entre las y los entrevistados encontramos artistas que vienen desarrollando su trabajo desde la década de los 80', como otros que su trabajo se ha desarrollado la última década. 2) Directores que se encuentran actualmente en procesos productivos. 3) Se intentó en lo posible, utilizar un criterio de paridad de género, buscando integrar al corpus a directoras mujeres y visibilizar sus prácticas y trabajos.

Entre los entrevistados se encuentran: Guillermo Calderón, Rodrigo Pérez, Patricia Artés, Nona Fernández y Marcelo Leonart, Alexis Moreno y Alexandra von Hummel, Aliocha de la Sotta, Marco Layera, Ernesto Orellana y Jesús Urqueta.

Todos ellos comparten las características señaladas anteriormente, así como la formación universitaria, o que su trabajo está asociado a un colectivo con un nombre que da cuenta de un enunciado político, o que sus formas de proceder en lo creativo intentan insertarse en disputas que son de interés de diversas comunidades. En torno a su percepción sobre el *teatro político* y su lugar en este marco son variadas, no homogéneas, pero a partir de las cuales es posible identificar algunos puntos en común, así como algunas tensiones, que dan referencias tanto de posicionamientos ideológicos, modos de producción, metodologías, poéticas y/o estéticas.

En primer lugar, existe un acuerdo con relación al posicionamiento político que como artistas tienen con respecto a la sociedad y la práctica teatral. Para todas y todos, se es primero un sujeto político, un ciudadano con derecho “a pataleo”, (Urqueta, 2023) a opinión y participación, y desde ese lugar se impregnan los otros ámbitos de la vida, como el teatro. En este sentido, la posibilidad que el *teatro político* tiene de incidir en la vida o en las problemáticas de interés público, solo es posible en esa medida, en que los trabajadores del arte o del teatro se inserten en esas discusiones. (Pérez, 2023a)

En segundo lugar, es posible identificar una percepción común sobre el enunciado “todo teatro es político”. Como opinión generalizada, se comprende que toda práctica cultural tiene una dimensión política, entre ellas el teatro, de la cual es imposible escapar. El teatro está inserto en una estructura de producción de la que se es parte consciente o inconscientemente. Ahora bien, ante esta idea, también hay acuerdo en que esta dimensión política del teatro no es suficiente para

la manifestación de *lo político* desde la práctica teatral. Primero, porque este enunciado invisibiliza una tradición histórica cultural y una serie de memorias culturales del país, y segundo, porque intenta homogenizar las retóricas y las diferencias en el teatro, cuando son abismantes y muy disímiles. (Orellana, 2023)

Ahora bien, para los creadores y las creadoras, *lo político* opera en diferentes aspectos. Uno de estos tiene que ver con la concepción colectiva del trabajo, que se relaciona a lo señalado anteriormente con respecto a las formas de organizar el trabajo a partir de nuevas relaciones u otros juegos de verdad opuestos a los de la gubernamentalidad neoliberal.

Uno siempre dice que el teatro siempre es político, y eso es una figura poética que también a mí me interesa destacar, como figura poética. Desde una perspectiva valórica: una práctica que debe existir en solidaridad en oposición a la competencia promovida por el sistema todo teatro es político desde esa perspectiva, que es una perspectiva valórica y que tiene que ver con el ejercicio mismo del oficio, el ejercicio que es político, porque el valor que lo anima se opone a los valores del capitalismo, de la sociedad en donde estamos metidos. No más que eso tampoco. (Pérez, 2023a)

Lo colectiva toma sentido político solo en la medida que estos espacios sean experiencias en las que los sujetos que participan del proceso creativo se problematizan y tengan la posibilidad de transformarse. (Moreno, 2023) Estas experiencias habilitan problemas, preguntas, cuestionamientos o inquietudes en la escena, no solo para quien será receptor sino, en primer lugar, para quien es parte del proceso de producción, permitiendo la transfiguración propia en el encuentro y aprendizaje con otras y otros, respecto de la propia vida en el proceso creativo. (Orellana, 2023) Así, la habilitación de estos espacios se constituye en instancias de resistencia micropolítica, experiencias que buscan un encuentro de intelectos, cuerpos y sensibilidades, desde un tipo específico de subjetivación y disputas.

Vinculado a esto, otra dimensión de *lo político* que las y los directores identifican en sus experiencias, es la función de construcción de espacios concebidos desde la horizontalidad del conjunto de artistas que participan de la experiencia, así como en el encuentro con los públicos. Si bien se es consciente de la capacidad limitada que el teatro tiene como herramienta de transformación social, existe la idea generalizada de la posibilidad de contribuir a generar una comunidad crítica, a través de la provocación, de la generación de preguntas, cuestionamientos y reflexiones de lo que somos como sociedad y cómo quisiéramos ser, (Layera, 2023) que confronta,

en principio, a una comunidad reducida en el proceso creativo, y que luego se enfrenta a otra comunidad que es espectadora. En este sentido, no se concibe el teatro como un ejercicio moralizador respecto de quien lo mira, sino que ético, que cumple un rol de apertura, de compartir, de proyectar, de, ojalá, generar y tejer sentido. Su rol fundamental se plantea en presentar un nuevo punto de vista sobre la realidad y desarrollar un ejercicio de pensamiento y de sensibilidad, mostrando su continuo movimiento.

es un tipo de teatro que instala un problema en la escena, no solo al espectador sino a quienes trabajan. No es un problema resuelto, sino que está en pregunta, y se comparte lo que en colectivo se resuelve a propósito de problemas con otro colectivo de personas que especta. Es una actividad que busca un sentido de realidad, no que muestra la realidad necesariamente, sino que busca conectar con esta, que es desde donde deriva la problemática. (Moreno, 2023)

Las problemáticas no se conciben como verdades o respuestas, sino como problemas que se ofrecen a ser debatidos desde los procedimientos de trabajo, y expuestos de formas específicas en cada propuesta autoral. Por lo tanto, el proceso, con todas estas características, se concibe como un espacio de experimentación sobre el *no saber*, un ejercicio de conocimiento sobre aquello que se ignora. El contenido se presenta como el proceso de reflexión procesual, poético y estético sobre eso de lo que se quiere saber.

Los contenidos que tienen que ver con espacios que, para mí, son desacomodados. O sea, yo hablo de lo que no sé, hablo o intento hablar de lo que no sé, intento hablar de lo que me incomoda, intento hablar de lo que me molesta, lo que me pone en tensión. Y eso deviene, necesariamente, en un universo de contenido que se traduce en las obras. Y si estamos hablando de descontento, de desacomodo, de desasosiego, claro, hay ahí una crisis que está puesta en juego y que, de alguna manera, se traduce un poco más, un poco menos (depende de la obra) en la obra misma que estoy haciendo, eso a nivel de contenidos. (Pérez, 2023a)

En otro sentido, *lo político* se juega también en el cuestionamiento de las formas y de los procedimientos. Esta cuestión es un elemento de mucha importancia para los creadores contemporáneos, en la medida que creen que el valor específico del arte y el teatro está en su dimensión estética y no solo en abordar problemáticas.

Creo que el teatro por algo es teatro, es un lugar que uno mira. Uno mira y te presentan un mundo, y ese mundo tiene sus leyes, y esas leyes tienen una cierta iluminación, una cierta disposición espacial, un cierto lenguaje que se dice, y ciertos cuerpos que están al cien por ciento haciéndose cargo de todo. Ese es el ejercicio político, porque es la conjugación y la concientización de lo formal en un nivel profundo, nada es al azar, todo lo que está ahí debe narrar. Es decir, todo debe cumplir su función, porque si no estamos yéndonos por las ramas. Entonces la precisión, creo yo, que es

parte de una significación de lo político. (...) si perdiera su valor estético se transforma en una cuestión inocua, creo yo. Si pierde su valor estético, su fuerza se pierde también, porque queda una pura parte, y el teatro se compone de muchas partes. Hay un texto, hay un cuerpo que se crea, hay un mundo que se crea y la visualidad, etc. Y ese conjunto es el que piensa el país, ese conjunto es el que es insolente. (Moreno, 2023)

En este sentido, los creadores contemporáneos diferencian entre el procedimiento, que es el *desde dónde y el cómo se instala el problema respecto de un contenido*, y la forma que es el lenguaje escénico o su dimensión estética.

Desde el punto de vista metodológico, el procedimiento, en términos clásicos, se deriva de la puesta en tensión de las ideas que se desprenden de la problemática o contenido, es decir, se pone en juego una mecánica dialéctica, que busca poner en movimiento ideas o verdades que parecen fijas, y que, a propósito de contradicciones, movilizan el pensamiento y ponen en duda lo que uno sabe, creo siente, a partir de la inserción de diferencias y nuevas relaciones entre los materiales en la escena, para lo cual es fundamental la capacidad de experimentar. (Pérez, 2023a)

El procedimiento, es la acción material a partir de la cual hacemos la conexión del problema, del contenido con su contexto, que nos permite saber qué está pasando alrededor de la obra, en términos históricos y políticos del país o contexto donde uno está inserto. De la misma forma, entender en qué está el teatro como contexto artístico. (Pérez, 2023a) Es una actividad que busca un sentido de realidad, no que muestra la realidad necesariamente, sino que busca conectar con esta, que es desde dónde deriva la problemática. (Moreno, 2023) El procedimiento no es la respuesta a la problemática, sino el proceso, cómo y desde dónde se piensa, la forma de reflexionar desde diferentes aspectos como el cuerpo, sin la cabeza escindida, la visualidad o la palabra, para poner en relación cosas que antes no se habían puesto en relación; (von Hummel, 2023) para habitar la contradicción y que nos permita desestabilizar las propias percepciones del mundo.

Estas ideas coinciden con los planteamientos de Brecht, cuando planteaba que el artista debía tener absoluta conciencia sobre la distinción entre la *forma* como la adecuada manifestación del *contenido*, y la *técnica* como la forma desglosada del contenido, y que la diferencia entre ellos es lábil. (Brecht en Posada, 1969: 224) En consecuencia, *lo político*, en esta tensión no está

determinado solo por forma o contenido, porque son dos y una cosa a la vez, con mayor certeza estaría más enfocado en el procedimiento.

Utilizo el teatro como manera de pensar, pienso discursivamente, no pienso linealmente, pienso como una madeja, nudos, donde en mi pensamiento confluyen también ritmos, imágenes, discursos, textos, cuerpo, etc. Y, por lo tanto, no tengo una posición frente a un tema que yo quiera transmitir... Entonces digo, claro, el teatro es bien bastardo, porque tomas de acá, de allá, etc. Son como puros estímulos o deseos que te llevan a crear algo. Y después me pregunto cuál es el saber del teatro realmente, y el saber del teatro, yo creo, que es la puesta en relación, es como el diálogo, ya no el diálogo entre dos cuerpos y entre una historia, si no que diálogo material entre un texto, dónde lo contextualizas, cómo haces cuadrar distintas cosas, la visualidad versus lo que estás hablando. (von Hummel, 2023)

*Lo político* orbita en la práctica teatral y en las obras que se desprenden de estos procesos, porque desde el teatro se mira a la política, a la realidad, a la estructura social para poder enunciarse, para manifestar las pulsiones antagónicas que permiten poner en tensión, transgredir y transformar ciertos regímenes, ordenamientos y/o disciplinamientos estéticos como retóricos, que emanan del poder. La efectividad de esta *experiencia* en el tiempo actual, para algunos pasa por la capacidad de articular un discurso para este tiempo y lograr una estética que pueda existir en la calle y dentro del escenario; una estética que pueda ser directa, política, optimista y activadora, para que pueda intervenir directamente en la realidad mediante la acción política concreta. (Calderón, 2023) Y para otros, en la posibilidad de estimular el tejido de sentidos, no en evangelizar, sino en que las relaciones puestas en escena produzcan incomodidad y no den respuestas.

A pesar de estas diferencias, existe una visión común en que la eficacia de cualquiera de estas dos estrategias o caminos que toma el *teatro político*, pasa por la capacidad de experimentación constante en torno a los contenidos, procedimientos y a las formas, ya que cuando estos elementos están expuestos de modo que parecen fuera de la norma, provocadores o antagónicos, son susceptibles, siempre, de que la cultura y el contexto los absorba e higienice, objetualizando y mercantilizando ese antagonismo, presentándolos como un lugar lo novedoso, como una tendencia, borrando su dimensión conflictiva y peligrosa. (Layera, 2023)

Si volvemos a la cosa del teatro político, los científicos no van a empezar a trabajar en algo que ya saben cómo se hace. Entonces, los científicos empiezan a probar otras cosas, lo que no saben, están buscando algo, como que no tienen idea, entonces es como echarle un poquito de esto y un poquito de esto y, después cachar que no, pero ahí mi opción primera de tomar este material con este.

Tiene que ver con los procedimientos. Para mí siguen siendo los procedimientos. No sé, cuando yo vi "Simulacro" de Layera, la primera obra era una cosa de procedimientos que tiene que ver más desde dónde se hace que desde lo que dicen. Son preguntas, son desencajes. Pero, claro, creo que es súper diversa, cada vez más diversa. Es súper bueno. (von Hummel, 2023)

Otra percepción común sobre *lo político* es la conciencia de pertenecer a una *tradición de teatro político*. Conciencia y relato integrado sobre que el *teatro chileno*, históricamente, ha tenido un rol fundamental dentro del ejercicio de trabajar sobre la realidad, de pensar el país, adelantándose a ciertas problemáticas, y reflexionando escénica, intelectual y sensiblemente sobre estas. (Moreno, 2023) Esta tradición es posible observarla en momentos específicos de desarrollo, se trataría de una tradición discontinua, que sin embargo ha marcado la historicidad esta *experiencia* hasta hoy.

Este reconocimiento de ser parte de una tradición, de *una experiencia del teatro político*, de caminar sobre hombros de gigantes, (Leonart, 2023) en términos de experiencia, permite observar elementos de continuidad, de referencialidad y diferenciación crítica.

Hay por lo menos dos tradiciones importantes en Chile que yo heredo directamente, pero en realidad hay tres. El primero son las tradiciones del gran teatro universitario, sobre todo el de la Universidad de Chile se politizó mucho en el año 60 y 70, se acogió a obras como la Isidora Aguirre y cosas así que se integraron directamente a las campañas políticas. En segundo lugar, durante la dictadura hubo un gran teatro donde se desarrollaron temas políticos muy validados, principalmente como el teatro Ictus y otros teatros independientes que mantuvieron a nivel intelectual oficial, este teatro alternativo que era político, en esos minutos fueron las tradiciones más importantes de teatro político en Chile. Pero la columna vertebral principal es la que viene del teatro popular y no intelectual-universitario, no oficial, el teatro minero del norte de Chile fines del s. XIX, principios del s. XX, después esa misma columna vertebral pasa a los teatros sindicales, después de los teatros sindicales pasa a los teatros de comunidades poblacionales. Y ese teatro, es también el teatro que se transforma en el teatro callejero político de la época de la dictadura, y que es una gran fuente de inspiración y teatro para lo que viene después, principalmente en la transición cuando esta gente como Andrés Pérez. (Calderón, 2023)

Un elemento observable es que, en el relato de los creadores contemporáneos, y en los antecedentes sobre las épocas anteriores del *teatro chileno* expuestas en este trabajo, esta tradición se ha forjado a partir de la participación política de las personas que han sido parte de estas experiencias, desde diversas formas orgánicas.

Existe, primero que nada, yo creo, una tradición de participación política de la gente que hace teatro, que eso es más importante que la tradición del teatro político, la gente que hace teatro históricamente son los que han estado presente, han dado la cara, han dado la vida, han puesto el cuerpo. Recabarren y toda esa época, obviamente ahí hay una voluntad, una voluntad que proviene

de una mirada hacia el exterior, y que tiene que ver con una necesidad de influir, a propósito del Teatro obrero, influir en la conciencia de clase, tiene un objetivo... está en el inconsciente esa noción de esta tradición teatral que tiene que ver con lo político, y lo político como la aproximación a los contenidos a la forma y a las personas en lugar de vulnerabilidad social. (Pérez, 2023a)

La identificación con esta tradición se da a partir de los grados de influencia que esta narrativa histórica tiene en el trabajo de los artistas de esta época, respecto a aspectos ideológicos y estéticos, en una relación de continuidad o quiebre. Destaca la identificación constante de la conexión que las experiencias pasadas tenían con la realidad, y del tratamiento de problemáticas que en esos instantes fueron relevantes. La capacidad de poner en escena espacios de la realidad, de observarlos y buscarlos, para darles lugar en el debate colectivo. (Fernández, 2023) La aparición de los problemas de clase, y un compromiso asociado constantemente con los sectores más vulnerables de la sociedad, los trabajadores, las mujeres, los campesinos, los indígenas. Y también la visualización de la posibilidad de modificar la realidad. (Artés, 2023)

Creo que todas las grandes obras del teatro chileno son súper políticas, porque nuestro terruño, es una cuestión muy extraña, porque nuestro país desde sus inicios ha funcionado de una manera extrañísima, entonces hay un reflejo en la dramaturgia de la realidad de nuestra historia, y como se ha construido nuestra historia y como se sigue construyendo nuestra historia, todos los productos artísticos que toman parte de esa historia. Mientras uno encuentra una obra con conciencia social lo político va a estar orbitando ahí de una manera trascendente cachai, y eso es precioso, yo creo que eso es la diferencia entre una, buena obra de teatro y una no tan buena. (Moreno, 2023)

Lo que inaugura este teatro, desde los años 20, en términos de proyecto cultural, fue un imaginario que tensionó las hegemonías culturales, políticas y económicas, y que se organizó en un tejido artístico más allá del teatro con fines revolucionarios, (Orellana, 2023) es decir, un *teatro político*. Dentro de las influencias y referencias que más mencionan las y los creadores contemporáneos son Luis Emilio Recabarren y Antonio Acevedo Hernández, como símbolos del origen de esta *tradición discontinua* de la *experiencia del teatro político* en Chile. Luego Isidora Aguirre es la más mencionada y también aparece Juan Radrigán, este último tomó más protagonismo durante los 80-90-2000, y se asocia a un autor que dio continuidad y desarrollo a aquel teatro de los años 60. Entre sus obras más destacadas está *Hechos Consumados* de 1981, que condensa una crítica sobre el sistema neoliberal que comenzaba a imponerse sobre la base de muertos y desaparecidos. Pero fundamentalmente, como referencia de esta tradición aparece Isidora Aguirre, que como autora y directora (faceta poco explorada de ella) fue una creadora que condensó en su trayectoria

dos tradiciones teatrales, la universitaria y la político-popular. Es destacable que es una de las primeras en atreverse a poner el tema de la violación a los Derechos Humanos y los Detenidos Desaparecidos. Fue en 1987, aún en dictadura, con su obra *El retablo de Yumbel*.

En Chile para mí lo más importante es la Isidora Aguirre, porque yo tuve con ella dos, incluso tres semestres en la escuela de teatro, ella era la profesora; ella era amiga o conocida, la tuve con ella no solo como profesora, sino que como una especie de persona que está siempre ahí, que acompaña, que te habla de teatro qué se yo, y para mí fue muy importante encontrar esa continuidad, porque ella traía por un lado la tradición del teatro universitario, traía la tradición del teatro político universitario, porque había vivido los momentos más importantes del teatro cuando se vinculó en el proceso político de Allende y traía una tradición femenina nueva. (Calderón, 2023)

Finalmente, también surge como referente y se hace parte de esta tradición (aunque no la desarrollamos en esta investigación), la escena contracultural de los años 80<sup>30</sup>, Ramón Griffiero con el Teatro del Fin de Siglo y Alfredo Castro con el Teatro La Memoria, a pesar de la posición contradictoria en que es analizada en la actualidad, porque se convirtió en la escena referencial del periodo de la transición democrática. Su rol en la resistencia cultural, sobre todo a nivel de su revolución en términos de pensar el mecanismo estético, los han convertido en una referencia muy citada.

he estudiado mucho o admiro el trabajo de la compañía Fin de Siglo durante los 80, principalmente el trabajo de Herbert Jonkers. Por cierto, Alfredo Castro, en el Teatro La Memoria es un referente, y un lugar súper importante para el desarrollo de nuestros imaginarios. (Orellana, 2023)

Era el teatro de resistencia de la gente que se queda haciendo teatro a pesar de la censura y la represión. Pero claro, ese rollo como el de Griffiero, que en el fondo es el de las vanguardias llegaron a Chile, y ese no querer hacer teatro sobre Pinochet. Hay una generación entera que renegaron de ese rollo, ahí hay más un quiebre, que está ese teatro ochentero que renegó de todas esas otras estéticas, que usa estéticas más foráneas.... porque lo que ellos transforman son los mecanismos, las operaciones escénicas, y para mí eso sí es político, aunque no toque los temas contingentes, me parece tremendo. O esto del teatro circo, o sea ese poder colectivo de las obras del Andrés o del Circo Teatro, de volver a juntar a la gente en comunidad en una carpa, eso es súper revolucionario. (de la Sotta, 2023)

---

<sup>30</sup> Esta etapa solo se presenta como antecedente en esta investigación, debido a que su carácter de escena de resistencia habiéndose iniciado en dictadura, su desarrollo se da en los años 90, cuando conforman una escena completamente integrada a la oficialidad. Por eso, planteo que esta experiencia debe ser tratada de manera separada en otra investigación.

Sin embargo, aunque varios creadores se asumen como continuadores de esta tradición, también marcan una diferencia respecto de sus posicionamientos actuales, lo que tiene sentido si entendemos esta *experiencia del teatro político* en términos de discontinuidad histórica.

Mis referencias con el teatro, mi historia con el teatro comienza en los 60, claro, conozco la dramaturgia de Luis Emilio Recabarren también. Yo creo que en la tradición de los 60 se consolida un proyecto de utopía occidental que fracasó, hay que decirlo, entonces creo que eso hizo fracasar también esas retóricas estéticas, por tanto, el corpus del 2000-2019 es un corpus que no está tan enraizado en el teatro político, en ese proyecto internacionalista, socialista, comunista, marxista, sino más bien en una especie de posmodernidad mucho más ambigua. Mi crítica al comunismo es precisamente esa: que no ha podido reinventar su estética, su imaginario estético, y eso hace también que genere lo que genera, entonces yo creo que el teatro político contemporáneo se ha emancipado de ese teatro político de los 60. (Orellana, 2023)

Hay creadores que se insertan en esta polémica desde un cuestionamiento a la posición crítica de algunos artistas con respecto la *experiencia* de los años 60, y que tiene relación con las siguientes preguntas ¿con qué tradición rompe el *teatro político* contemporáneo o de cuál se emancipa? ¿la de los teatros políticos populares o de la tradición teatral universitaria? ¿no es una crítica similar a la de los años 80? ¿qué se oculta tras esa crítica?

Las respuestas de algunos de los creadores e investigadores a estas preguntas parten con señalar que, durante el periodo democrático, ese postmodernismo fue más bien un vacío de contenido (Layera, 2023) que no logró dar continuidad a su acción contracultural durante su integración en la transición democrática. Ahora bien, como señaló Hurtado (1997), si durante muchas décadas el rol de los artistas del teatro se abocó a fomentar y elaborar las identidades sociales de diferentes sectores, ya sea en rol de servicio o en rol crítico, confundiendo su identidad con la de los grandes grupos y sus reivindicaciones colectivas, en los 90, su rol fue hacerse sujeto de su propia indagación, para ubicar un punto desde el cual redefinir su proyecto ideológico-creativo. (Hurtado, 1997: 21) Este repliegue en la autorreflexión se provocó porque los artistas escénicos no lograban explicarse la realidad o no les bastaban aquellos modelos estéticos e ideológicos que funcionaron previos al Golpe de Estado.

Si bien esta respuesta explica el quiebre, éste también se explica en la propia integración de la práctica teatral al nuevo modelo cultural, que estableció, como se ha señalado anteriormente, mecanismos selectivos de legitimidad y exclusión en el campo teatral. De esta manera, se fue

construyendo un prejuicio, que va más allá de los lenguajes, sobre aquello excluido (o que se excluye por voluntad propia), y se categoriza como inferior o poco profesional, un teatro que dio continuidad a aspectos que provenían de las experiencias del *teatro político* de los 60. Ahora bien, es importante señalar, que ese teatro (de los 60) panfletario, de acción política o teatro de acción política, que se insertó en los procesos sociales e históricos, buscó una estética distinta, precisamente para no confundirse con el teatro de reflexión política-intelectual de la tradición universitaria o con este teatro postmoderno independiente. No buscaban quienes participaron de estas experiencias, la validez en el campo artístico teatral sino en los procesos sociales. (Calderón, 2023)

Esa tradición es la más importante de teatro político en Chile, y es una que está desvalorizada, incluso despreciada por los círculos académicos oficiales, porque se le acusa de ser poco profesional, y por ser panfletaria en el sentido que se hace cargo muy directamente, muy explícitamente de su contenido político para expresarlo, y eso es obviamente para mí, totalmente injusto, además es un problema de no ser capaces de entender que este teatro está vinculado a procesos sociales y políticos. (Calderón, 2023)

Es difícil, estéticamente sí, este teatro panfletario, que podríamos llamarlo de acción política o teatro de acción política inserto en procesos sociales políticos, este teatro quiere una estética distinta, porque no quiere confundirse con el teatro de reflexión política-intelectual, elitista. Durante mucho tiempo, el teatro político que hacíamos tú y yo, era el teatro de la mala noticia, estábamos vinculados al teatro como al tema oscuro, que son temas dolorosos y de alguna manera fuera de lugar, pero eran temas necesarios aunque nadie nos creyera (...) Hoy, después de lo que vivimos, se transformaron en obras totalmente lúcidas, urgentes, premonitorias, el futuro cumplió nuestra promesa, entonces ahora lo que tenemos es un espacio de vacío absoluto en donde estamos como un poquito empujados a ser espectadores de un espectáculo cultural de gran envergadura, ejercitado principalmente por el estado de los movimientos sociales, pero que ha dejado atrás nuestra teatralidad. (Calderón, 2023)

En esta tensión podemos observar un amplio abanico en torno a la identificación con la tradición, y también algunos elementos en común que se han profundizado y reinterpretado con el tiempo, por ejemplo, la *territorialización* del teatro de Brecht. Los creadores contemporáneos adhieren fuertemente a los planteamientos de Brecht, sobre todo a la hora de explicar la relación del teatro con la realidad, la apertura a la experimentación y las maneras de aproximarse al proceso creativo. Este constituye un impulso similar al que tuvieron muchos de los creadores de los años 60, especialmente las agrupaciones vinculadas al *teatro político* y popular, de las cuales también fueron parte los artistas venidos de la formación universitaria.

en mi caso son metodologías muy ideológicas, hay que decirlo, mucho pensar, mucho leer, mucha referencia, mucha búsqueda... a propósito de lo político, de poder pensar también la dialéctica de la obra que uno quiere levantar, es decir cuál es tesis, cuáles son las antítesis, que síntesis están circulando, es muy dialéctico el proceso, muy a la par con el diseño teatral (...) Vamos pensando colectivamente, porque es una metodología bien colectiva. Yo trabajo con el Jorge diseño, al mismo tiempo estoy trabajando a la par con el equipo del elenco, pensando que lenguaje actoral. Es una metodología, que por eso digo, es como bien ideológica, como que todo lo pensamos, también los materiales que se ponen en circulación en el espacio escénico como gestos, pensando en Brecht también, que a mí me encanta. (Orellana, 2023)

El conocimiento de Brecht se arrastra desde los años 50, como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, fundamentalmente por sus piezas teatrales, y luego en los 60, a partir de sus escritos más políticos y por artistas que se formaron en la RDA. Por cuestiones lógicas, fue un contenido censurado durante la dictadura, sin embargo, iniciada la democracia, a mediados de los 90, vuelve a formar parte de los contenidos en la formación universitaria, principalmente en la Universidad de Chile, y desde los 2000, como uno de los contenidos específicos de la asignatura de actuación que impartió Fernando González, Rodrigo Pérez y Aliocha de la Sotta, estos últimos dos, con formaciones en Alemania y en Bélgica respectivamente. La teoría de Brecht ha sido impartida desde diferentes enfoques, desde entender la propuesta de Brecht como una manera de pensar el teatro, a partir de la contradicción que aflora en cada idea, tomando el marxismo para reflexionar actoral y escénicamente (de la Sotta, 2023). También, como una metodología aplicada, que busca relacionar la obra con su contexto de producción, (Pérez, 2023a) o desde la perspectiva del espectáculo cabaretesco que desarrolló Fernando González<sup>31</sup>. (Calderón, 2023)

Tuve como profesor a Fernando González, él estaba muy interesado en Brecht, vinculado con Artaud. Siempre entendí el Brechtianismo como una especie de sueño paradójico en donde se entiende intelectualmente, pero que quizás nunca se logró totalmente esta cosa como de ser capaz de transformarlo en una herramienta de experiencia de reflexión dialéctica en el escenario. Cuando empecé a usar monólogos dije "ah bueno, esto para mí es lo que quiero rescatar de Brecht, quiero rescatar monólogos que articulen un discurso, que sean monólogos complejos, y que sean dialécticos, que presenten dos posiciones o tres posiciones, que las discutan y que sean capaces de poner al público en una situación de decidir la acción, pero también de pensar la acción". (Calderón, 2023)

---

<sup>31</sup>Fernando González Mardones (1939-2023), actor y director de la Universidad de Chile. Considerado uno de los principales formadores y directores del teatro chileno, pertenecientes a la tradición universitaria. Formó la Teatro Itinerante durante los años 80. Fue director de la Escuela de teatro de la universidad de Chile y director del Teatro Nacional Chileno. Creo la Academia de teatro Club de Teatro. Su trayectoria se vio premiada con el Premio Municipal de Artes de la Representación el año 2002, y Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales el año 2004.

Por otro lado, si bien la cuestión de los contenidos no es lo que ha determina del todo *lo político* en la práctica teatral, hay temas que brotan desde el interés público como problemáticas, es decir, que son resultado un tipo de verdad desde el poder, pero desde la que emana una conflictividad latente, y que, desde la *experiencia* teatral, se anticipan como cuestiones importantes para la disputa del relato que se desarrolla.

veo una pulsión de memoria histórica, de reivindicación de memoria histórica popular que me parece tremendamente necesaria de pulsar en el contexto chileno. Por otro lado, veo una pulsión estética muy interesante en el Teatro La María, con respecto a cómo se pone lo que se pone en escena, a propósito de las transgresiones estéticas que creo que hay ahí. Creo que también tiene características que son netamente dramáticas, como por ejemplo dramaturgias de Guillermo Calderón, uno podría reconocer cuestiones de tradición política, por la necesidad propiamente tal de traer y problematizar esa memoria inconclusa una y otra vez, o generar directamente una crítica a la memoria, y una crítica compleja a la memoria. Lo que hace la Paula González con su compañía también, de encarnar esa identidad, de problematizar esa identidad desde la mapuchidad, (Orellana, 2023)

Una de las problemáticas más recurrentes que ha sido abordada por los creadores, ha sido la memoria política con respecto de la dictadura militar y sus consecuencias, por lo que podríamos señalar que se ha ido configurando una *experiencia de teatro político sobre la memoria*, como una narrativa en disputa desde muchos puntos de vista, y que fundamentalmente, busca hacer una crítica a la retórica sobre la memoria instalada desde el poder. Esta memoria permitió la instauración de un modelo de sociedad neoliberal en términos económicos y culturales, que se ha profundizado hasta ahora, y que, sin embargo, sus contradicciones y dislocaciones, ha hecho aflorar una conflictividad que fue obliterada durante la primera década del retorno a la democracia.

Yo creo que tiene que ver con, creo, pero así a vuelo de pájaro, que tiene que ver con la visibilización, con dos cosas, uno la memoria. La memoria que tiene que ver con todo aquello que no está resuelto proveniente de la Dictadura, memoria, por un lado. Y pensando, por ejemplo, en la Aliocha, con la visibilización de las minorías, entonces es memoria y visibilización de minorías, el universo mapuche, los feminismos, las disidencias, yo creo que tiene que ver con esas dos cosas, memoria y eso otro. (Pérez, 2023a)

Como se puede observar, las problemáticas son diversas, así como los procedimientos y las opciones estéticas a partir de las cuales se convierten en obras teatrales. Sin embargo, me gustaría detenerme en la *experiencia del teatro político* contemporáneo que se inscribe en la problemática de la memoria, que, de alguna manera, logra activar y orientar un ánimo que comenzaba a hacerse

presente desde la segunda mitad de los años 90, pero que encontró su expresión en las primeras dos décadas de los 2000.

### La experiencia del *teatro político* en torno a la memoria

Hacia el segundo gobierno de la Concertación (desde 1995 en adelante), aparte de las preocupaciones por la identidad y por reubicarse en las grandes coordenadas espacio/tiempo y subjetividad/realidad, se hace recurrente la desilusión y distancia con el sistema político-económico y las formas de vida imperantes, aún en democracia. La primacía del modelo neoliberal, la política de consensos y la de juegos partidistas, la insolvencia de otros poderes del Estado como el Poder Judicial, la falta de consistencia entre discurso y vida en la esfera pública vs. la privada, y finalmente la violencia y el desarrollo urbano inarmónico que dificultan el fluir de los afectos y la comunicación interpersonal, llevan a que el escepticismo y el desencanto sean actitudes preponderantes en muchos núcleos artísticos e intelectuales en Chile, incluyendo el teatral. (Hurtado 1997: 29)

Con el surgimiento de este malestar en el plano de la política, hay un hecho significativo que puede ayudarnos a comprender la emergencia de una nueva *experiencia* de *lo político*, de una conflictividad social que estaba pujando y que marcó una reescritura sobre el equilibrio y la aparente normalidad de la transición, y que vino a poner de vuelta todo aquello que fue reprimido, que había sido borroneado y ocultado por quienes se hicieron partícipes de ese proceso.

La noticia de la detención de Pinochet en Londres (1998) y el proceso que se abrió a partir de ese hecho, desmontó el espectáculo de la reconciliación nacional que hasta ese momento había dejado a las víctimas de violaciones a los derechos humanos sin referencia ni identificación. (Richard, 2002:189) De alguna manera, la memoria histórica activó la conflictividad no resuelta y los discursos higienizados que permitieron, hasta ese momento, mantener la débil democracia chilena del periodo de la transición, y que comenzó a tensionar el posicionamiento del arte y el teatro en este contexto, en la medida que la práctica teatral inserta en este nuevo escenario había perdido su calidad subversiva.

El caso Pinochet -la noticia de su detención y captura internacional- hizo estallar la zona de acumulación de lo "no-dicho", en cuyo silencio se habían depositado las frustraciones de las víctimas de la historia. El arresto de Pinochet provocó un espectacular "retorno de lo reprimido" que colocó bruscamente a la memoria en escena: la memoria como zona de enunciación política, de performatividad mediática y de intervención callejera. (Richard, 2002: 189)

El proceso que abrió este caso puso en tela de juicio y en evidencia la artificialidad de la transición en base al consenso, que había expulsado (o integrado o higienizado) todo lo que excedía y cuestionaba al lenguaje institucional de su política. A partir de este hecho significativo comenzaron poco a poco a reactivarse múltiples flujos de expresividad contestataria y censurada por este aparato cultural; a evidenciarse las fallas de su discurso social, sus lapsus, las marcas de lo incompleto, de lo fisurado, los residuos del pasado que negaron los saberes totalizadores de la síntesis y la recapitulación, (Richard, 2010:181-182) lo que significó el espectáculo de la “reconciliación nacional”. Éste se cimentó sobre las víctimas de la historia, de una historia sin referencias e identificación compartidas, (Richard, 2002: 189) y sobre el que se instaló el modelo político, económico y cultura, que permitió a los orquestadores de la dictadura constituirse como una oligarquía económica y política.

En este contexto, la memoria se volvió un proceso de disputa, desde ella como concepto fue posible dismantelar y explicar la estructura social y la conflictividad oculta que tenía al Estado con un relato oficial sobre la memoria para lograr la reconciliación social. Aunque crítico con el pasado condenable, se orientó al reencuentro de los chilenos borrando la dimensión conflictiva de este mismo pasado. Resulta ejemplificadora la explicación casi generalizada en un importante sector de la institucionalidad política, no solo de la derecha, sobre la necesidad del Golpe de Estado del 1973 o la explicación de la necesaria intervención de todo un aparato político y militar para la desestabilización del gobierno de la Unidad Popular. Es ilustrativo de esto que recién con fecha 30 de agosto del 2023, se formulara y promulgara la primera política pública en torno a los crímenes de la Dictadura, llamada *Plan de Búsqueda*. Hasta la fecha todo el proceso de justicia descansó sobre las espaldas de los familiares de las víctimas. Salvo las instancias como la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación o Comisión Rettig<sup>32</sup> que buscó crear un informe lo más

---

<sup>32</sup> “El 25 de abril de 1990 Patricio Aylwin, por medio del Decreto Supremo número 355, creó la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación que tuvo como misión " La Comisión se abocó a la investigación de la violación a los derechos humanos con consecuencia de muerte, ocurridas entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990. Estuvo presidida por el jurista Raúl Rettig e integrada por ocho miembros, de los cuales cuatro estaban vinculados a la derecha política. El informe final o Informe Rettig, fue entregado por la Comisión al Presidente de la República, después de nueve meses de trabajo, según lo señalado en el decreto, el 8 de febrero de 1991. En el informe se redactaron relatos sobre violaciones a los derechos humanos, en los que se señalan los métodos empleados en dichas violaciones, la selección de las víctimas, los métodos de represión, la forma de garantizar la impunidad y las instituciones responsables. La Comisión recibió poco más de 3.400 denuncias y clasificaron como víctimas de la violencia política a 2.279 personas. Este documento recomendó una serie de medidas de reparación simbólica y reivindicación a las víctimas, Aylwin acogió dichas recomendaciones y mediante la dictación de la ley 19123 creó la

completo posible sobre los graves hechos de violación a los derechos humanos, antecedentes y circunstancias, que permitieran individualizar a las víctimas, esclarecer su suerte y paradero. También recomendar las medidas de reparación, legales y administrativas, que debían adoptarse para impedir o prevenir la comisión de nuevos atropellos graves a los Derechos Humanos. (Memoria Chilena) También está la Comisión de Prisión Política y Tortura (Valech)<sup>33</sup>, que, sin embargo, no ha logrado la aplicación de la justicia en la mayoría de los casos.

La primera década de la transición a la democracia es un período del que no hay acuerdo en su fecha de término, ya que muchos anclajes de la dictadura se conservan hasta el día de hoy, incluida la constitución e impunidad en casos de violaciones a los Derechos Humanos. También es un período en el que las ciencias sociales y sus redes de investigación profesional, buscando colaborar con el avance eficiente de la gestión de la transición, se desentendieron y despacharon el pasado traumático, sus restos y adherencias lúgubres. (Richard, 2010: 182) Esta voluntad conciliadora y restauradora de la política oficial, con el objeto de normalizar la convivencia, normalizó un estado de ánimo y discursos que anulaban el potencial discrepante de una memoria en litigio que generaba opiniones y divisiones. (Richard 2010: 182)

A pesar de que los sectores del campo crítico, académico e intelectual, entre ellos el arte, se encontraban igualmente enfrentados a la misma desarticulación social y política, (Richard, 2010: 183-184) lo que se vio reflejado en la ausencia de una urgencia crítica para abordar desde la palabra, el lenguaje o las imágenes el tratamiento de esta memoria que no traicionara el recuerdo, (Richard, 2010: 183) poco a poco la textualidad crítica y poética del arte, y sus prácticas, intentaron sobreponerse a la crisis de la historia, formulando respuestas y apuestas muy diferentes entre sí, para explorar los vacíos en la representación de esa memoria rota, y buscó volver a estetizar lo abrupto de sus cortes, en una simbólica de la rudeza y la aspereza del recuerdo histórico, que flotaban en los imaginarios simbólico-culturales. (Richard, 2010: 184)

---

Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación en febrero de 1992.”  
(<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94640.html>)

<sup>33</sup> Esta comisión fue presidida por monseñor Sergio Valech, fue creada por decreto 1.040 de 26 de septiembre de 2003, bajo el mando del presidente Ricardo Lagos Escobar. El informe elaborado por la Comisión fue dado a conocer el 28 de noviembre de 2004 por el presidente..

El arte y la crítica cultural se hicieron cargo de las revueltas de cuerpos y materias en discordia, de los fragmentos sin pertenencia que vagan desconciliados en los bordes más inciertos de las narrativas semi-moduladas por identidades frágiles, aún vulneradas por el recuerdo penetrante de la violencia destructiva. El arte y la crítica cultural recogen estos fragmentos desarmados de las simbolizaciones de la memoria no para programar su juntura bajo el principio organizativo de una visión unificadora sino, más bien, para subrayar la aspereza de las texturas y desembalaje de los planos que contrarían lo convenido y regulado por las disciplinas constituidas e instituidas en el mundo académico-profesional como disciplinas a salvo. (Richard, 2010: 182)

La problemática de la memoria permitió al arte un nuevo posicionamiento antagónico sobre el que se fue construyendo una nueva *experiencia* de *lo político*, no solo como una disputa sobre la narrativa histórica de los hechos recientes, sino como un aspecto clave en la disputa del relato del presente. En el teatro, esta problemática pudo condensar diversos enfoques y formas, que permitieron tratar esta memoria para volverla inquietante. Estos espacios micropolíticos han configurado una *experiencia* particular de teatro crítico durante gran parte de los años 2000 hasta el día de hoy.

Entre las y los creadores que han desarrollado un proceso de trabajo a largo plazo y específico sobre esta problemática junto a sus colectivos o compañías, podemos identificar las experiencias de Rodrigo Pérez con su compañía Teatro La Provincia; Guillermo Calderón con Teatro en Blanco y La Reina de Conchalí; Alexis Moreno y Alexandra von Hummel con Teatro La María; Marco Layera con Teatro La Resentida, Jesús Urqueta con Teatro Versión Oficial; Marcelo Leonart y Nona Fernández con la compañía La Pieza Oscura; Gerardo Oettinger con la compañía Teatro Síntoma. Incluyó acá mi propia *experiencia* con Teatro Los Barbudos, entre otras y otros.

Este grupo de artistas y colectivos desarrollan su trabajo específicamente en Santiago de Chile, porque a partir del periodo de la dictadura y transición a la democracia, la creación teatral, así como la formación teatral, se concentró casi exclusivamente en ese territorio geográfico. Esto no quiere decir que todas ellas y ellos sean de Santiago, y que no se hayan desarrollado experiencias de *teatro político* en otros territorios. Sin embargo, estas experiencias han tomado mayor relevancia, visibilidad e impacto nacional e internacional en términos de audiencias y recepción de sus obras. Y como dato, la mayoría forma parte de los cuerpos docentes de las instituciones, universidades o academias que se dedican a la formación teatral.

A continuación, me detendré en dos de estos creadores que junto a sus compañías han ido desarrollando un trabajo de largo aliento en torno al *teatro político*: Rodrigo Pérez con Teatro La Provincia y Guillermo Calderón junto con las compañías Teatro en Blanco y La Reina de Conchalí. Estos directores y autores son actualmente referencias importantes del *teatro chileno*. Han trabajado sobre una misma problemática, la memoria, pero sus procedimientos y resultados son diferentes.

### Rodrigo Pérez con el Teatro La Provincia

Rodrigo Pérez Müffeler es considerado uno de los grandes directores teatrales chilenos de los últimos 30 años. Estudió psicología en la Universidad de Chile y luego teatro en la Academia Club de Teatro de Fernando González. En el 1988 estuvo becado por el Goethe Institut y se trasladó a Alemania donde pudo trabajar en teatros de Stuttgart, Colonia y Esslingen. Como actor formó parte del Teatro La Memoria, dirigido por Alfredo Castro, en obras como *La Manzana de Adán*, *Historia de la Sangre*, *Dédalo en el vientre de la bestia*, *Mano de obra*, *Patas de Perro*, *La Catedral de la Luz*, entre otras. Fue parte de Teatro del Fin de Siglo de Ramón Griffero en *Cinema Utoppia*. También trabajó como actor con el director alemán Alexander Stillmark. Como director ha desarrollado una larga carrera montando obras de Heiner Müller, Bertolt Brecht, Albert Camus, Virginia Wolf, Isidora Aguirre, Juan Radrigán, Antón Chéjov, William Shakespeare y Leila Selman. Desde el 2003 dirige la compañía Teatro La Provincia, con la que ha montado las obras: *Provincia Señalada: una velada patriótica* del mismo Pérez junto a Javier Riveros; *Provincia Capital* versión de *Auge y caída de la ciudad de Mahagony* de Brecht (2004); *Trilogía La patria: Cuerpo* (2005), *Madre* (2006) y *Padre* (2006), de su autoría; *Retablo de Yumbel* de Isidora Aguirre (2011); *Diatriba de la Victoria* (2009); *Diatriba de un Desaparecido* de Juan Radrigán (2018), entre otras.

Pérez se posiciona ante el teatro como un sujeto político. Cree que es fundamental señalar la historicidad de la función del creador en la puesta en escena, porque este señalamiento determina las elecciones de una obra, de un autor o una problemática, de las formas y procedimientos, o *mecanismos* como menciona él. (Pérez, 2023b: 59) En este sentido, los creadores, actores,

directores y diseñadores, asumen una relación con una estructura de ideas (Pérez, 2023b: 62) que puede ser un texto, en sus múltiples posibilidades.

Para el desarrollo de este proceso, Rodrigo Pérez se plantea diversos principios de trabajo, tanto discursivos como metodológicos. Un primer principio de trabajo es una toma de posición desde el *no saber*. Este enfoque resulta interesante como característica generacional porque, como señalamos anteriormente, es posible de identificar en otros creadores contemporáneos, como Alexandra von Hummel, Alexis Moreno y Guillermo Calderón.

En esta línea, para Pérez es más importante plantear preguntas que dar respuestas, acentuando *el gesto de interrogar, de interrogar y de interrogar a través de ideas y de un texto*. (Pérez, 2023b: 62) Esto no se reduce al encuentro de la obra con los espectadores, sino al proceso mismo de creación de un texto o de una puesta en escena. Apuesta por un teatro que siempre se esté pensando en su contexto específico, pensarse en tanto teatro mientras éste se está haciendo. (Pérez, 2023b: 60)

Nuestro trabajo es el teatro. Con nuestro trabajo, más que contar, queremos preguntar, preguntarnos, intentar entender. La palabra cotidiana no nos basta, por eso, intentamos constantemente reinventar nuestro decir, nuestro lenguaje. No concluimos nada, las certezas se nos escapan en cada nuevo intento. Lo que queda sigue siendo la sensación de extrañeza ante la vida y ante nosotros mismos. Nos es difícil decir una obra más, nos resulta más fácil decir una obra menos. (Pérez, 2023d: 90)

Para esto, el trabajo en la escena y en el ensayo debe ser concebido como el proceso dónde se encuentra la caligrafía propia, o el intento de caligrafía propia, (Pérez, 2023b: 59) en el que se desarrollará una relación intelectual, emocional y física con una problemática, con una estructura de ideas. No hay nada extra escénico, nada está pensado con anterioridad al suceso escénico. El ensayo, por lo tanto, constituye una *experiencia* vivida en el presente y donde empiezan a aparecer los síntomas físicos y lingüísticos, de modo que toda respuesta, idea, motivación, acción, palabra y emoción sea encontrada escénicamente, para que opere como un todo orgánico, como una célula, como una matemática. (Pérez, 2012: 97-98)

Para que esta *experiencia* sea vivida son necesarios los procedimientos o *mecánicas*. Si bien Pérez las señala generalmente orientadas al trabajo con los actores, es extrapolable a las otras

dimensiones de la escena, y a todo lo que interviene en ella: lo que se dice, las acciones, la iluminación, la música, las atmósferas, etc. Para Pérez las mecánicas son, primero, un principio ético en la medida que se trabaja para el compañero. Se salta la lógica individualista para pasar a la lógica solidaria, pues se trabaja para el otro y no para uno. (Pérez, 2012: 100)

Lo que el actor entra a hacer al escenario es a facilitarle el trabajo a su compañero. Entonces, su responsabilidad es la narración del rol de su compañero. Por lo tanto, el objetivo del actor no está puesto en sí mismo. Su objetivo está puesto en su compañero. Y este es un principio profundamente solidario, y en ese sentido está investido de una ética y una política. Es desde este lugar, que se construyen también las mecánicas. (Pérez, 2012: 99)

Las mecánicas también son una construcción, dan cuenta de la necesidad de encontrar motivaciones para lo que suceda en la escena. Para esto es necesario reemplazar algunas ideas del lenguaje que se convierten en principios activos para el desarrollo del trabajo escénico. Por ejemplo, reemplazar la palabra *personaje* por *rol* o *estado* por *afecto*. El término *personaje* para Pérez, constituye una serie de atributos de algo o alguien, encerrado en la literatura y en sí mismo. En cambio, el término *rol* es vinculante, se asocia a jugar un *rol* en la escena con respecto a otros, y conlleva acción y un deber. De la misma manera reemplaza la palabra *estado* (de estar) ya que se lo asocia a algo que no está en relación con otra cosa o alguien, sin embargo, *afecto* es vinculante, *lo que me moviliza es el otro*. (Pérez, 2012: 99-100)

Finalmente, todo apunta a que todo está ocurriendo en la escena; en lo que tú me dices, en tus acciones, en el cambio de luz, de atmósfera y en la música que entra o sale. Por lo tanto, si yo estoy acá hablando contigo y entra una música, yo necesariamente me hago cargo de esa música. Estamos apelando a una alerta absoluta por parte del actor. A reaccionar a los estímulos que están ocurriendo y estos están en la escena (Pérez, 2012: 99-100)

Con relación a esto, Pérez asume la dirección como un proceso dialéctico que se pone en movimiento respecto de lo que ocurre en la escena. Un proceso de diálogo y de confianza que permite hacer visible aquella discusión y la caligrafía, es decir, la forma. Ahora bien, esta forma o caligrafía, como le dice Rodrigo Pérez, en tanto deviene del proceso, estará determinada por la particularidad de quienes forman parte del equipo de trabajo. Este es un aspecto relevante en la autoconcepción de director de Pérez, y está en sintonía con el concepto de *experiencia* que se planteó en capítulos anteriores, y es la concepción del proceso creativo como un proceso de

conocimiento o autoconocimiento. Para él, el trabajo del director consiste en el apoyo al actor o actriz en este camino.

actor o actriz es aquella persona que le otorga tanta importancia a encontrar su personaje como la importancia que le otorgaría a encontrar o descubrir su propio nombre. En realidad, es éste el sentido que le otorgo al llamado proceso de construcción de un personaje. Finalmente, resulta este proceso ser una metáfora de la construcción de un sistema social. (...) A cada ser humano se le otorga un nombre al nacer. La tarea de la vida consistiría en volver a darse a sí mismo, en forma consciente, este mismo nombre, volver a encontrarlo para finalmente poder morir. El actor reproduce este trabajo individual a lo largo de su carrera y ante cada nuevo trabajo escénico. Este proceso de autorecoccimiento y auto-invencción no puede ser delegado a otros autores: Podría decirse, entonces, que el actor es, aunque suene exagerado, un ser humano mejor que el común en cuanto a su proceso de encontrar su nombre, de convertirse en persona. (Pérez, 2023c: 25)

El trabajo de dirección, tal como lo concibe Pérez, sería imposible de desarrollar sin aquellos que ponen su voz, su inteligencia y los que marcan la diferencia entre lo escrito y lo vivo, entre lo abstracto de un concepto y lo concreto y develador de una mirada o un gesto. Los actores son autores, su tarea es reconocer y redescubrir su sociedad a través de su cuerpo. El actor se convierte en autor que es capaz de transformar una idea o concepto en un proceso profundamente personal, ya que actuar es pensar. De esta manera, el trabajo desarrollado nos permite acceder a un saber que hasta antes del proceso no era totalmente conocido, y que además se aclarará en el dialogo posterior con el otro autor potencial sentado en la platea. (Pérez, 2023c: 25)

Podemos decir que Pérez es también receptor de algunos conceptos de la teoría de Brecht, primero, por el punto de vista ante la historia y el papel que debe asumir el teatro de nuestros tiempos. (Pérez, 2023e: 51) También porque utiliza la *dialéctica* como principio metodológico en el proceso, como una forma de abordar el pensamiento y escribir la escena. Desde la dialéctica se desprenderá la construcción de los roles como representantes de categorías sociales (Pérez, 2023e: 51) o de un sistema social. (Pérez, 2023c: 25) Esto es lo que Brecht llamó *gestus* social. Así para Pérez, la dialéctica es donde la actuación se transforma, además de un comentario, en una interrogación al texto sobre lo que significa el fenómeno mismo de la actuación (Pérez, 2023e: 55). Esto permite una reflexión sobre el quehacer teatral, que además es el resultado de un proceso colectivo.

Finalmente, en relación con Brecht, Pérez propone constantemente la cuestión del extrañamiento, que para él debe tener origen en el mismo proceso escénico. Este efecto no se busca a priori y tiene el objetivo de permitir que el espectador pueda tomar distancia para volver a entrar y emitir una opinión respecto de lo que está viendo, como también para que en ese quiebre, en ese doblez, espacio en blanco o espacio de confusión, pueda, mediante su propia biografía, tejer sentidos o llenar con contenidos. (Pérez, 2012: 102) Para esto, Pérez apela a la construcción de la ficción frente a sus ojos como primer observador, y a los ojos del espectador como observador final. Esto se relaciona con las *mecánicas* que plantea Pérez, que, si bien pueden ser significadas o no por los espectadores, no pretenden esclarecer nada, sino que buscan implicar a la audiencia en los procesos. (Pérez, 2023c: 23-24)

Así, mi labor en la dirección es asumir este presupuesto, hacerme cargo de él extremando el signo de la representación teatral en que se invita al espectador a reflexionar, a ser interrogado y conmovido por situaciones que, de este modo, irremediablemente, nos remitirían a ideas mucho más amplias que la anécdota implícita en el relato literario. (Pérez, 2023c: 23-24)

Otra dimensión de su trabajo de dirección que se puede vincular a la problemática de la *memoria* y *lo político*, tiene que ver con el tratamiento del discurso en la escena. Como ya se ha señalado, la *experiencia* teatral debe ser concebida como un proceso y por oposición a la lógica que tiende a reducir nuestra práctica a un momento, a un instante, y a convertirlo en un producto que se transa en el mercado. Esa mirada sobre el trabajo escénico señala Pérez:

neutraliza la posibilidad de crítica de nuestro arte, ya que la verdadera crítica es un continuo, una manera constante de aparecer o, mejor dicho, un modo de permanecer. La crítica que podemos ejercer es aquel acto voluntario de no dejarse gobernar, es decir, el cuestionamiento a esa realidad que es la más abstracta, la menos asible que es la realidad común, la que se supone pertenece a todos y en definitiva no pertenece a nadie. (Pérez, 2023c: 22)

En este sentido, la eficacia de las obras de teatro que son producto de procesos no dependerá del impacto a partir del éxito que tenga en la cartelera teatral, sino en su capacidad de provocar, en su sentido político, en su capacidad de herir y cuestionar la realidad impuesta desde el poder. Cuestión que desde la perspectiva del mercado no concibe que se tenga. (Pérez, 2023c: 22)

Aquí entra en juego la cuestión del discurso como un transmisor de contenido. Si durante la década de los 90, el discurso como dimensión política del teatro generaba rechazo, porque aludía a lugares

e imaginarios derrotados y con los cuales se había quebrado, Pérez buscó hacia finales de esta década y durante los 2000, recurrir al texto como punto de partida de su teatro, con el objeto de que se convirtiera en discursos provocadores de sentido, ya que sobre la escena se ubican dentro de una estructura y un contexto.

Hoy en nuestro país el discurso como transmisor de contenido está desprestigiado. Al parecer el vacío, la falta de posición o la ambigüedad son las características del discurso oficial. Lo que se dice no es o, peor aún, lo que es no se dice. Por otra parte, al ser históricamente el discurso quien define la realidad, ésta aparece hoy ajena, lejana, intocable. Mirado desde su reverso, lo subversivo del discurso fragmentado, su polivalencia y su ambigüedad como proceso productor de realidad y de verdad, ha sido asumido hoy como forma oficial de análisis. Quiero decir que, cada vez con mayor velocidad, el poder se apropia de los discursos y formas que aparecen como críticos haciéndolos propios y, por lo tanto, desgastando su poder crítico. (Pérez, 2023c: 22-23)

Esta disputa invita a una constante reelaboración de las estrategias discursivas, esto quiere decir, que en la puesta en escena el texto debe aparecer como soporte de los otros signos escénicos que permitan tensionar, subrayar, contradecir o bien distanciar para asilar el discurso, con el objetivo de que el texto se analice más allá del argumento, la anécdota o la representación de la realidad, sino como una reescritura escénica que permita ver estructuras de relación de poder, (Pérez, 2023c: 23) y que haga aparecer, desde los procedimientos escénicos, los silencios y la realidad omitida.

Uno de los discursos en disputa que Rodrigo Pérez ha trabajado es el que se elabora en torno a la dictadura cívico-militar, y su correlato durante los años de la transición. Si bien sus obras más claramente posicionadas desde esta disputa son durante los años 2000, su mirada en torno a los hechos ya era apreciable en procesos creativos anteriores. En 1997, el montaje *Quarteto* (1996) de Heiner Müller, planteaba que sus puestas en escena tenían como material fundamental el dolor, más que el espanto “*tal vez porque el espanto de nuestra propia historia es más reciente y todavía no lo hemos elaborado para dimensionar y transformar el dolor, las heridas profundas que tenemos, en espanto que es una mirada, pienso yo, más distanciada en términos emotivos.* (Pérez, 2023b: 59) Desde ese mismo lugar, también señalaba que el nuevo proceso democrático y su eslogan “la alegría ya viene” se instalaba desde la traición, al no hacer público el riesgo de la aceptación de este proceso, al higienizar la narrativa histórica, despojando de ella todo elemento conflictivo que pudiese alterar su estabilidad.

me gustaría referirme al tema de la traición, tema tan presente hoy en nuestra vida tanto cívica como privada. La traición en la vida cívica nos provoca indignación y miedo al no tener un sustrato discursivo real: la realidad ya no es unívoca sino equívoca. En la vida privada la traición nos provoca un dolor, un desgarramiento propio del fin: algo se acaba y se hace necesario elaborar un duelo más difícil que el de la muerte porque ese otro, el traidor, seguirá estando presente, recordándonos la vergüenza de haber sido traicionados. (Pérez, 2023c: 24)

En este proceso, Pérez junto a Teatro La Provincia, desarrolló una *experiencia* en torno al trabajo sobre la problemática de la memoria, o con mayor precisión, sobre *la identidad versus la memoria*. De este proceso quisiera destacar las obras *Provincia Señalada: una velada patriótica* (2003), obra que inaugura el trabajo de la compañía Teatro La Provincia. También quiero destacar las obras *Cuerpo* (2005) y *Madre* (2006), que son parte de la trilogía *Patria*. Escojo estas tres obras, porque además del tratamiento de la problemática, cumplen las características de tener un nombre desde el cual se enuncia una idea. En este caso la idea de Chile como una *provincia*, un territorio pequeño, una parte, como gesto sobre la identidad como un territorio de disputa. Por otro lado, porque aparece la figura del director como autor y por la concepción del trabajo colectivo. También por la importancia e impacto en la crítica y la opinión pública. Estos trabajos se hicieron cargo del tema de la tortura, los discursos y la identidad. A partir de ellas se puede dar cuenta de un proceso, de un enfoque creativo, de procedimientos y lenguajes. Finalmente, escojo estas obras porque, además de tener acceso al texto, pude verlas en los años de sus estrenos.

### *Provincia Señalada: una velada Patriótica*

La primera de estas obras, *Provincia Señalada: una velada patriótica*, fue estrenada en el centro cultural Matucana 100 el 2003, año en que se cumplían los 30 años del Golpe de Estado. Es una obra políticamente nítida, que pone en tensión el imaginario colectivo de la “identidad chilena”, significada en el blanco, azul y rojo de la bandera “más linda del mundo”; que problematiza el relato histórico de Chile como un paisaje esplendoroso, lleno de parajes hermosos, poesía folclor; que cuestiona la épica de *La Araucana* de Ercilla, el coraje de nuestros “valientes soldados”, el himno nacional “más lindo del mundo (después de la Marsellesa)” y una moral inmaculada. Así expone desde el exceso gestual y teatral, desde la palabra y la actuación, que nuestra cultura e “identidad” en el periodo post dictadura, se ha construido desde la traición a los cuerpos y desde la vulneración de las personas que habitamos el territorio.

Es una obra construida a partir de citas extraídas de poemas, canciones, entrevistas, libros y testimonios. Ya desde el mismo título *Provincia Señalada* encontramos la referencia a un verso de *La Araucana* de Alonso de Ercilla.

Chile, fértil provincia y señalada  
en la región antártica famosa  
de remotas naciones respetada  
por fuerte, principal y poderosa;  
la gente que produce es tan granada  
tan soberbia, gallarda y belicosa,  
que no ha sido por rey jamás regida  
ni a extranjero dominio sometida.  
(Canto I. La Araucana.  
Alonso de Ercilla y Zúñiga)

Como se ha dicho, la obra es políticamente nítida, ya que desde el título sabemos que es la construcción de la “identidad chilena” como relato histórico lo que se pondrá en cuestión.

La estructura de la obra nos recuerda a Brecht porque cada parte está presentada con un título que se relaciona con el relato histórico oficial de Chile y su proceso de independencia. También, está dividida en tres partes, y algunas de éstas en subpartes, que presentan la situación que se desarrollará, siempre poniendo en tensión el relato épico de la *chilenidad*:

*Primera parte, La Patria: (Chacabuco)*. A su vez dividida secuencias o momentos: *Momento poético cultural, Secuencia: Las Chiquillas, Secuencia: Escena de Amor, Secuencia: escena de amor 1. Segunda Parte: La Once (Maipú)*, que solo contiene *Secuencia: escena de amor 2*. Y la *tercera parte: Catástrofe (Cancha Rayada)* dividida en: *Secuencia: las confesiones, Secuencia: escena de amor 3, Secuencia: La tortura del Perro*, y el *Gran final*. Cada parte contiene nominaciones que hacen alusiones a batallas históricas y significativas por la Independencia de Chile.

Primero, la Batalla de Chacabuco ocurrida el 12 de febrero de 1817, hecho crucial donde se logró la victoria determinante sobre las tropas realistas leales a España, en la lucha por la independencia de Chile, que finalmente se declaró en 1818. Luego, la Batalla de Maipú (5 de abril de 1818) que consolidó la Independencia de Chile y fue un paso significativo hacia la emancipación de otras

naciones sudamericanas. La Batalla de Cancha Rayada (29 de marzo de 1818) fue un enfrentamiento previo a la Batalla de Maipú, donde los independentistas sufrieron una derrota y desde donde O'Higgins salió herido. La Batalla de Cancha Rayada es recordada por el momento de dificultad que antecedió a la importante victoria en Maipú.

Las *secuencias* o *momentos* constituirán contenidos específicos que van tensionando cada título desde una abrumadora ironía, por ejemplo: La secuencia *Escena de amor 1*, hace referencia a una forma de violencia político sexual como forma de tortura, y a un tipo de relación que se establece entre la víctima y el victimario. Esta escena, así como toda la obra, está basada en testimonios reales sobre esta forma de tortura. Por ejemplo, se rescatan los testimonios de Luz Arce y de Marcia Merino, ambos contenidos en los libros autobiográficos *El Infierno* y *Mi verdad* respectivamente.

Secuencia: Escena de amor 1

Hilke: Antes de ser reclutada por la institución, cuando estuve presa por subversiva... un sargento me llevó al lugar de las tinas para realizarme mi aseo. El sargento comenzó a jabonarme con un enorme pedazo de esponja. Le pedí que fuera menos brusco ya que me estaba rasmillando los codos con el fondo de la tina. El sargento sin responder puso la mano sobre mi pecho, y con la otra comenzó a tocarme en los genitales. Yo no sé qué harían otras mujeres en mi situación... Traté de incorporarme, de detener sus manos con las mías. Me soltó por un momento, sólo para liberar su enorme pene y volvió a aplastar mi pecho. Comenzó a masturbarse, y momentos antes de... de...

Pochi: Eyacular.

Hilke: eyacular... hundió mi cabeza en el agua. Mientras más luchaba, más agua entraba por mis narices y mi boca. Sentí náuseas, y como cada vez que fui agredida. Sexualmente, terminé vomitando.

Ferrer: Necesito hablar una palabrita con usted.

Hilke: Diga no más, usted dirá.

Ferrer: Yo sé que no he sido el mejor de los hombres, pero he hecho lo que he podido, por la patria en general y por usted en lo particular.

Hilke: Muchas gracias le agradezco.

Ferrer: Shhh... déjeme terminar. En la vida nunca me había sentido como me siento ahora, es como si me fuera a morir de amor por usted,

Hilke, como si me fuera a reventar de amor y de ganas de tenerla, de poder besarla, de juntar su pecho contra el mío...

Hilke: Déjese de hablar güevadas

Ferrer: Para mí no es una güevada. ¿Por qué no me quiere

Hilke? ¿Es que acaso estoy muy viejo y muy feo como para que usted pueda quererme?

Hilke: No, no es por eso, señor... Mire Ferrer, a mí la vida me enseñó que una no puede andar por ahí entregándose a cualesquiera que le ofrezca el amor, que una no puede andar creyendo como tonta en las cosas que los superiores dicen para convencernos de que el amor existe, cuando lo único que andan buscando es hacerle la cochinado a una y después virarse, virarse para siempre.

Ferrer: Pero yo estaba hablando de amor ...

Hilke: ¿Pero cómo voy a estar segura de eso? ¿Cómo voy a poder creer que así, de repente, usted empezó a quererme? Si esas cosas no existen teniente. Para que vaya sabiendo yo no soy tonta, un poco flaca seré, un poco pesada de sangre, pero tonta no soy.

Ferrer: No diga güevadas, ¿cómo se le ocurre que voy a creer que usted es tonta? Al contrario, yo a usted la encuentro... puta, no sé cómo decirlo... la encuentro despierta, si..., capaz..., o sea como lúcida, rápida, buena para el deporte... una persona inteligente y por lo mismo tiene que creerme, yo no soy un mal hombre Hilke, yo lo único que le ofrezco es un poquito de amor. (Pérez y Riveros, 2003)

En la obra aparecen seis roles, todos están basados en una referencia de personas reales, especialmente agentes del Estado y torturadores relacionados con las violaciones a los Derechos Humanos, además de un conscripto asesinado por el mismo ejército. En la escena anterior, el personaje *Ferrer* condensa la imagen de muchos violadores a los derechos humanos, y está basado en Francisco Ferrer Lima, “Capitán Max (Lenou)” encargado del Centro de Detención y Tortura ahora conocido como José Domingo Cañas, cercano a Augusto Pinochet y a Manuel Contreras. Fue el asesino de Tucapel Jiménez. También fue director de la Escuela Nacional de Inteligencia del Ejército, miembro de la DINA<sup>34</sup> y del DINE<sup>35</sup>. (González, 2002). *Hilke* está basado escénicamente en Marcia Merino, conocida como *la flaca Alejandra*, ex militante del Partido Socialista que trabajó de cerca con integrantes del GAP, Grupo de Amigos del presidente Allende, que conformaban su guardia de seguridad, y cuyos integrantes era principalmente del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) y del Partido Socialista. Se convirtió en delatora después de ser quebrada en la tortura. El personaje también se basa en Luz Arce, que fue detenida el 17 de marzo de 1974 y torturada. Luego capturan a su hermano y amenazan a su familia. A ambos se les ofreció ser delatores, Luz Arce acepta y pasa a formar parte de la DINA. *La escena de amor I* hace referencia a la descripción de una relación que Luz Arce tuvo con el General Rolf Wenderoth, mientras era su secretaria particular. (Egaña, 2005:131)

Por otra parte, aparece *Ingrid* basada en Ingrid Olderock, miembro de Carabineros de Chile y de la DINA, y que, al mando de Manuel Contreras, director de la DINA, fue la encargada del reclutamiento del personal femenino. Fue torturadora en Villa Grimaldi (Cuartel Terranova) bajo las órdenes de Manuel Iturriaga Neuman y Eduardo Espinoza, desde donde se persiguió para aniquilar a miembros del Partido Comunista y del Partido Socialista. Su trayectoria más recordada

---

<sup>34</sup> Dirección de inteligencia nacional

<sup>35</sup> Dirección de inteligencia del ejército.

fue su paso por el centro clandestino de detención y tortura conocido, durante esos años, como *La Discoteca*, por el alto volumen de la música cuando se ejecutaban las torturas, y luego fue conocido como *La Venda Sexy*, porque pasaban por ahí fundamentalmente mujeres (aunque no exclusivamente), y porque se desarrollaron especialmente procedimientos de violencia político sexual, como violaciones con perros entrenados específicamente por Olderock. Años después, Olderock fue víctima de un atentado realizado por parte de los mismos miembros de Carabineros, y al cual sobrevivió. En esta obra se presenta parte de su vida, el relato del atentado y su relación con los perros, que es posible de ver en la escena gracias a un altar que tiene a la Virgen del Carmen, Patrona del Ejército de Chile, rodeada de perros cuidándola. Muchos aspectos de Olderock que aparecen en esta obra se encuentran en una entrevista publicada en la Revista Crítica Cultural n°23, año 2001, realizada por Claudia Donoso y Paz Errázuriz.

Podemos ver parte de lo mencionado en la escena titulada *La Once (Maipú)*. Ésta inicia con unos versos del folclore en alusión a Chile y su belleza, y también desde la picardía, jugados en escena entre la solemnidad y el humor, para luego dar paso a un diálogo entre los personajes femeninos, como un coro, sobre métodos de tortura y donde es posible ver el testimonio de Olderock y su biografía.

Pochi: El descuartizamiento El descuartizamiento es un método muy empleado. Un joven de dieciocho años se encuentra con sus verdugos, quienes sin más razón le causan a cada paso una herida, luego lo amarran a un árbol, le cortan las manos y los pies, y con un cuchillo le despedazan el corazón. En el camino quedan esparcidos los dedos y los miembros genitales.

(Tiempo)

Ingrid: El tormento de la rata. Desnudo, el preso es extendido sobre una...una mesa donde se lo... donde se lo encadena. Al ser completamente inmovilizado...

Hilke: Al ser completamente inmovilizado se le aplica en los glúteos a manera de ventosa... Ingrid: ...a manera de ventosa...

Hilke: ...a manera de ventosa una caja en cuyo interior hay una gran rata, que previamente ha sido privada de alimentos durante varios días.

Ingrid: Después, es introducida, por un... por un pequeño orificio una varilla de hierro al rojo vivo...

Hilke: Furiosa la rata hace lo imposible por evitar la quemadura, enloquecida, da brincos, saltos y vueltas al interior de la caja. Trepa y vuelve a trepar por los glúteos del reo.

Ingrid: No me siento bien de salud, eso no me lo cree nadie, es por el atentado y también porque he estado flaca y fea y así una no tiene ánimo, no tiene interés. Antes cuando o trabajaba tenía interés, pero ahora no hay interés por nada. No. Es que ya no soy la de antes. Ahora todo me da lo mismo. No tengo ánimos de nada, además que ahora estoy sola, botada y una persona normal tiene que tener compañía de otra persona de la misma edad y yo como soy mujer, el hombre tendría que ser un poco mayor. No como ahora que viejos de ochenta se casan con lolas de veinte. No, yo soy de otra moral. Lo malo es que ahora yo soy muy vieja y con el atentado encima ¿quién la va a querer a una?... nadie pues.

Hilke: Primero, en su desesperación, la rata comienza por arañar y desgarrar las carnes. Luego, con sus dientes agudos, la rata trata de buscar una salida a través de las carnes martirizadas y sangrientas, pero no la encuentra . . . o al menos, no en los primeros minutos.

Ingrid: Si yo estoy sola, sola para el cumpleaños, sola para la navidad, sola para el 18 de septiembre. Esto me pasa por haber servido a la patria con honestidad, por haber dado lo mejor de mi vida. Por eso soy solterona, porque me he sacado la mugre y el pago es éste. ¿A mí quién me acepta como ser humano? Nadie, nadie...

Hilke: Como ustedes se pueden imaginar no hay nada que duela tanto como una terrible combinación de arañazos y mordiscos.

Ingrid: Yo nunca nunca le he hecho un mal a nadie, así que, por ese lado vivo tranquila, si en algún momento traté mal a una persona en lo particular, claro que le voy a pedir disculpas, porque una es una persona cristiana. Pero si una no ha hecho nada contra el contrario, ¿qué perdón voy a pedir? Y como la gente de mierda está mal informada, no quiere saber nada de una, pero yo igual estoy tranquila porque yo nunca le he pegado a nadie, nunca he baleado a nadie, nunca he sido fanática por nadie, nadie, nadie. No.

Hilke: El preso se retuerce de dolor, brinca, intenta zafarse, aúlla, llora, pero no logra otra cosa más que aumentar el furor de la rata. Sucede entonces que la víctima pierde la razón...

Ingrid: En todo caso, me siento orgullosa de haber sido baleada. Me siento orgullosa, porque ¿hay cuánta gente que trabaja en carabineros o en alguna otra institución y sale a retiro y son uno más no más? A mí me balearon por algo ¿sí o no? Entonces, por ese lado una se cree un poco importante. (Pochi se ríe) ¡Es verdad chuchetumadre!

Hilke: Por último, huyendo de la amenaza constante del hierro candente... la rata encuentra una salida...

Ingrid: Una salida natural. La rata entra por donde ustedes pueden imaginar. Incluso un balazo me pasó por aquí, por debajo del mentón. ¿Quién tiene mala puntería? ¡Carabineros, poh! Se sabe en todo el mundo quién tiene mala puntería en Chile. Si no teníamos ni pa' ensayar tiro al blanco... entonces el delincuente sale corriendo y no se le achunta... El balazo me pasó por debajo del mentón, entonces me tiré al suelo así, a lo judo y con los ojos un poco abiertos así, para no perder de vista al enemigo, y ahí que me apoyan el cañón en la cabeza. ¿Y por qué no salió la bala?

Pochi: Porque no tenía distancia el arma.

Ingrid: Exacto. Se trata de una bala calibre 38 y la tengo alojada aquí en la cabeza y me hace así todo el día, todo el día, entonces tengo que acostarme en la cama Y esperar cinco minutitos hasta que se me estabiliza y me deja de doler, al ratito se quita... (Pérez y Riveros, 2003)

El *Guatón* es otro de los roles que aparece y es una alusión al “Guatón Romo” Osvaldo Romo, o “comandante Raúl”, conocido como uno de los más perversos torturadores del primer periodo de la dictadura militar, por su brutalidad y manera de relacionarse con las víctimas. Existe una entrevista realizada en el programa *Primer Impacto* de Univisión, que se encuentra transcrita por Nancy Guzmán en *Romo, confesiones de un torturados* del año 2000. En ésta relata los detalles minuciosos de las formas de tortura, sus conversaciones con las víctimas y el destino de los Detenidos Desaparecidos. Romo fue parte, antes del Golpe de Estado, de la Unión Socialista Popular, y tras el golpe pasó a formar parte del ejército y de la DINA, y se dedicó principalmente a la persecución de integrantes del MIR, ya que por su trabajo en poblaciones populares como *Nueva la Habana* antes del golpe, conoció a muchos de sus integrantes. Trabajó bajo las órdenes

de Miguel Krassnoff, uno de los principales responsables de llevar a cabo la metodología de desaparición forzada y tortura durante la dictadura.)

Este fragmento de la obra contiene extractos de la entrevista a Romo. Es un ejercicio de síntesis y fragmentación de la descripción de una de las formas de tortura y su reacción.

Guatón: La electricidad. Sentado en la parrilla. Las mujeres desnudas, las piernas y las manos abiertas. Amarrados. Se les ponen perritos, en la vagina, los pezones, las orejas, la lengua, el ano, las partes húmedas, así no queda marcado. A los hombres igual. Se les colocan electrodos en el pene, el glande, el escroto, el ano, también los pezones y la lengua. El amarrado grita, se revuelca, se mea, se caga, cree que se va a morir, que se va a reventar, pero no es nada, no les pasa nada. Yo a veces lloro, ese es un defecto mío, en eso soy defectuoso. Tengo un problema en el corazón y lloro. (Pérez y Riveros, 2003)

El rol *Pochi* tiene como referencia a Viviana Ugarte alias “la Pochi”, ex miembro de Patria y Libertad, grupo armado de extrema derecha, nacionalista y uno de los principales grupos que buscaron la desestabilización del gobierno de la Unidad Popular. Trabajó para la FACH (Fuerza Aérea de Chile) y fue procesada durante la dictadura por la desaparición de trece miembros del Partido Comunista. Sin embargo, se le aplicó la Ley de Amnistía hecha por la Dictadura, y se cerró el proceso. También fue la pareja de un general de la FACH, Patricio Campos, conocido por la eliminación de información importante sobre el paradero de muchas víctimas asesinadas y desaparecidas, que serían parte de las mesas de diálogo. Se hizo conocida en la opinión pública por este hecho. En la dramaturgia misma no aparece como un personaje tan visible, sin embargo, en el montaje cumple un rol particular. La actriz interpreta constantemente canciones como el *Ave María*, de contenido religioso, que da cuenta que había un sistema familiar en el régimen y, de alguna manera, hace referencia a personajes como Lucía Hiriart, esposa del dictador, y su influencia conservadora en él.

Finalmente, está el *Perro* que tiene como referencia a Pedro Soto Tapia, conscripto de 19 años asesinado en diciembre de 1996, durante su servicio militar en el Regimiento Yungay de San Felipe, y cuyos restos fueron encontrados en un basurero. El caso fue cerrado en el año 2002 y se ha presumido que muchas de las pruebas fueron alteradas por la Brigada de Criminalística de Carabineros, aun cuando había pruebas de la participación de personas identificadas y que habían asumido su participación. Este conscripto juega un rol importante en la obra, porque es quien

conecta generacionalmente con la postdictadura. Es el rol que no pertenece a este grupo de violadores de los Derechos Humanos, y representa una interseccionalidad. Es un “inferior” en la escala jerárquica militar, la carne de cañón, un animal, la víctima, la generación del sin sentido, sin referentes ni idearios políticos, pobre y gay, la orientación más inaceptable en el *Ejército de valientes soldados* en Chile. En el desarrollo de la obra será el torturado y abusado constantemente.

En la escena *Secuencia: escena de amor 3*, y luego de la interpretación de la canción *Los viejos Estandartes*, marcha militar simbólica para el ejército de Chile y la favorita de Pinochet, el *Perro* se despide:

Perro: Me voy a matar... A mi madre le doy las gracias, no por haberme parido, porque yo no debí haber nacido nunca, le doy las gracias porque hizo todo lo posible para que las cosas fueran distintas, pero no se pudo. Mamá te agradezco el esfuerzo cuando lavabas ropa ajena, cuando tuviste un amante no por amor, sino por plata para tus hijos, te agradezco por todas las noches y los días que me cuidaste y que me alimentaste, de lo que pudiste, por ser valiente y defenderme, por entenderme y quererme como soy y creer que valgo la pena, por darme ánimo, sin hablar, porque nunca hay sido buena pa’ las palabras, pero con tus gestos. Voy a pegarme cabezazos contra una pared hasta reventarme y desangrarme o mejor, voy a pegarme un hachazo en el corazón o en la cara, en esta cara horrible que Dios me dio, te odio Dios. Me muero sin conocer el amor, sin un hombre que me haya acompañado en esta vida, juro que tenía ganas de abrazarlo, de quererlo, de comer con él, de tomarle la mano, de llorar en su hombro, de sentirle el olor y el cuerpo, de mirarlo cuando durmiera, no se poh, de hacer las cosas que hacen las personas cuando se aman, pero claro, a mí tampoco eso me tocó, es que parece que yo no me merezco nada . . . ¡Mejor que me muera! (Pérez y Riveros, 2003)

Después de esta escena es maltratado y torturado por *Ferrer* y *Guatón*, dos superiores, y torturadores. En la escena es colgado de los pies. Se presenta así una versión de los hechos, alternativa al cierre del caso real. También representa a aquellos conscriptos que no soportaron el horror de las acciones que fueron obligados a realizar durante la dictadura.

Guatón: Éste güeón me vomitó, éste cochino culiao me vomitó...

Ferrer: Ahora le hací asco perrito, después que andabai chupando pico por todos los cuarteles del territorio nacional. Mira, cabro, yo sé que a voh la vida te ha tratado mal, yo sé que voh soy enfermo, y pa’ más recacha maricón, pero no tení porque andarte matando, si no hay pa’ qué, si voh no tení la culpa de haber nació medio lesa, medio mongólico epiléptico, retardao y coliguacho, ¿cierto guatón?

Guatón: Cierto, además que voh no tení la culpa de que a tu mami te le hayai caído cuando erai chico

Ferrer: ¿Cuándo se le cayó?

Guatón: Cuando la mamá de éste aturdio lo llevaba pa’ entregarlo a la ciudad del niño, a la tonta lesa se le cayó en la vereda del frente, el manso porrazo que se mandó, de ahí que quedó así poh, como agüeona, como epiléptico. Eso sí que parece que no le salió ná sangre ¿te salió sangre?

Perro: No sé, no me acuerdo...

Ferrer: Bueno, la cosa es que a pesar de todo lo que haya pasao voh tení que tirar pa' arriba, no vi que tenemos que defender la patria ¿Por qué no le decí a la Ingrid que te adopte?

Guatón: Sí poh, buena idea, no veí que a ella le gustan harto los perros... (Pérez y Riveros, 2003)

La obra se plantea como una *velada patriótica*, no hay una historia argumental sino una situación entre seis personas en un espacio indeterminado, no despojado, pero con pocos elementos escenográficos. Una mesa, algunas sillas que parecen de escuela, pero lleno de referencias de la cultura popular chilena, como una Virgen del Carmen, que a la vez es la patrona del Ejército de Chile, adornada y custodiada por perros, que representan la presencia de Ingrid Olderock. Una mesa con un mantel tejido lleno de encajes, como la mesa preparada para *la once*<sup>36</sup> familiar. El espacio está lleno de colores blanco, azul y rojo, colapso del estereotipo de la patria, reflejada en poesía que la enarbola como algo sublime, homogéneo y puro. Y llena de valores de valentía y coraje. Todo este discurso oficial es quebrado por un texto que, en primer lugar, está planteado desde un lenguaje absolutamente vulgar, es un gesto que desde lo escénico es exacerbado para contradecir los gestos patrióticos oficiales.

Otro ejemplo que destacar está en la segunda parte. Inicia con *La once (Maipú)*. *La once* es un momento del día y una comida común entre las familias chilenas en el espacio entre la tarde y la noche. Esto constituye otro gesto, hace referencia a que eso que el espectador presencia es una familia. Esta historia no resuelta forma parte, silenciada o conversada, de nuestra constitución social. Esto es reforzado al existir un personaje de la dictadura y víctima en el proceso de transición. La obra busca señalar que los espectadores y la sociedad en general, formamos parte de esta familia. Quizás ahí se concentra la principal crítica de esta obra, la gran disputa discursiva, la provocación. Por otro lado, la obra no solo propone una visión de la violencia como una perturbación de estos sujetos referenciados, sino como parte de una institucionalidad y un Estado que desarrollaba un trabajo, que los tenía a ellos para aplicar metodológicamente la violencia sobre los cuerpos de compatriotas porque persiguieron otros proyectos de sociedad.

---

<sup>36</sup> Así se le dice a un momento de la tarde en Chile en el que la familia se reúne a tomar el té y comer pan. Esta comida reemplaza la mayor parte del tiempo a la cena. Es indispensable ocupar el concepto “la once” porque la obra trata sobre la construcción de la identidad.

Como se ha señalado, la obra está compuesta de material documental, testimonios de victimarios, revistas y prensa, que se utilizan para increpar una historia higienizada de la política del consenso, que tendió a borrar esta parte oscura en vez de aclararla y hacer valer el derecho a la justicia. En este sentido, la persistente presencia del silencio en el montaje aparece como una acción de pausa que nos brinda un tiempo para digerir lo escuchado, lo sentido y presenciado, para formar una opinión. El vértigo de la exacerbación de los gestos siempre se corta y da lugar a este espacio de silencio.

Más allá de los materiales utilizados, no se trata de un *teatro documento* como lenguaje, sino que desarrolla un procedimiento de *activación documental* a partir del cuerpo, la emoción y la razón de quienes se hacen parte del proceso creativo, y que permite *historizar* en el presente los momentos de un pasado reciente. Así, la compañía tomó este material documental para desarrollar improvisaciones desde sus posibilidades y habilidades específicas, que les permitieron desplegar un punto de vista crítico sobre esta problemática de la identidad-memoria. O como señala Richard (2019) *buscaron dotar de energía al recuerdo para entablar una conversación con un presente disconforme*. La activación de estos documentos fue generando material dramático que les permitió escribir algunas escenas. Para terminar de escribir el texto, se encargó la organización de ese material reunido a Javier Riveros, el coautor de la obra, a quién además se le encargó la escritura de otras escenas, ya que su manera de abordar la palabra estaba en sintonía con la búsqueda del equipo. Ésta se caracterizaba principalmente por una *pornografía de la palabra*, una supresión del coqueteo retórico para entrar en *el territorio de la coitalidad*, teniendo como resultado un trabajo crudo, bello, doloroso y *políticamente nítido*. (Paredes, 2005)

### *Cuerpo*

Al igual que *Provincia señalada*, trata también el tema de la tortura, pero desde un enfoque muy diferente en el plano escénico y textual, aunque similar en términos del proceso de montaje. Esta obra es la primera de la trilogía *La Patria* y es importante pensar que está ligada conceptualmente a una trilogía, pues es parte un proceso que tiene otras dos expresiones.

Soledad Lagos, quién participó como dramaturgista de este proceso señala que esta trilogía vuelve a plantear y reflexionar sobre la identidad individual y colectiva, para dejar en evidencia una carencia, una ausencia de reflexión sobre los cambios experimentados en el imaginario colectivo a partir de la reinstauración del orden democrático. Tiene como hilo conductor la idea del cuerpo individual como portador del imaginario social, como una matriz identitaria (contradictoria) o cuerpo histórico, y al mismo tiempo emisor de memoria. (Lagos, 2023:124-125) Al igual que *Provincia Señalada* también aparecen las zonas oscuras de la idiosincrasia nacional y se recurre a testimonios, documentos y materiales teatrales como obras o escritos de Brecht. Esta trilogía se concibe como *creaciones* más que como puestas en escena. O como plantea Rodrigo Pérez:

Estas tres obras pueden ser consideradas, una creación más que una puesta en escena, o sea, deberían ser consideradas. Con esa diferencia que hacen los franceses. Creación es cuando uno pate sin nada y con los materiales uno empieza a construir una dramaturgia, una dramaturgia que aparece en función de quienes están, dónde están, en el espacio escénico, y los materiales. A nosotros nos apareció por ejemplo en *Cuerpo* el Informe Valech cuando la decisión de trabajar sobre la tortura ya estaba hecha. Por ejemplo, el aporte que dice la María Izquierdo es un aporte de la hermana de ella, pero yo le pedí que fuera el testimonio de la hermana. En el caso de *Madre* hay una organización del material que proviene de la obra la madre de Brecht, y en ese sentido yo hice la adaptación. Y aparecen otros materiales que son textos de Brecht mismo, esos otros materiales de Brecht fueron aportados, no en el orden en que están, hubo una lista de frases de Brecht que aportó la Soledad Lagos. Con eso hicimos la selección. (Pérez, 2023)

*Cuerpo*, como se señala en la cita, busca hablar de la tortura y ocupa como principal material el Informe Valech de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, al que se agregaron también otros testimonios. La extensión del texto dramaturgico es muy acotada, son solo 5 páginas. En estas combinan testimonios con canciones.

La estructura inicia con una advertencia que nos informa inmediatamente de un aspecto metateatral, el único lugar posible de enunciación y su propósito.

El teatro no debe volver a empezar nunca...  
No tenemos nada que decir.  
Sólo que mostrar.  
No vamos a hurtar nada valioso ni nos apropiaremos de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, los desechos: éstos no los vamos a inventariar, sino hacerles justicia del único modo posible: usándolos (Pérez, 2005)

Así continúa exponiendo extractos del Informe Valech, información sobre porcentajes de caracterización de sujetos y especificidades de la violencia. Este material se cruza con ideas sobre

el trabajo actoral y teatral, que buscan relacionar el concepto del cuerpo como un lugar común, con una fragilidad común, que busca distanciar y al mismo tiempo informarnos sobre la magnitud de la violencia.

La fractura es aquello que produce la pérdida de la continuidad.  
La interrupción del tejido óseo es la imagen del dolor, el ritmo.

Dormir es una necesidad fisiológica con efectos reparadores que, al no ser satisfecha de manera sistemática, produce alteraciones en los estados de ánimo y aún en la percepción de la realidad, así como un generalizado debilitamiento corporal.

El ritmo se transforma acá en algo aterrador,  
lo predecible en la fractura genera el miedo, el terror.

La repetición de la experiencia es una pesadilla.

El elemento injuriante vence la resistencia y rompe la línea de continuidad, se produce un espacio vacío, hiato, ausencia.

Mientras actúa, el actor sabe muy bien que ese hecho modifica realmente su cuerpo, lo mata en cada ocasión. Y la Historia del Teatro, si realmente se quiere escribir desde el punto de vista del actor, no sería la historia de un arte, de un espectáculo, sino la historia de una larga, sorda, terca, repetida sin cesar y nunca terminada protesta contra el cuerpo humano. (Pérez, 2005)

Escénicamente, el *cuerpo* constituye el punto central, el eje de la creación, un territorio a problematizar. La mecánica en este montaje pasó por estimular desde la imagen el cuerpo cotidiano y su malestar, que se relaciona con otros cuerpos desde de la hostilidad, la indiferencia y la ausencia de afectos, y que se articula en la idea de la extrañeza del ciudadano de hoy, cuerpos anónimos que cargan con un pasado negado. (Lagos, 2023: 125)

Para Soledad Lagos:

En escena vemos cuerpos en tránsito, en un espacio que puede ser cualquier lugar y que, a la vez, da cuenta de un no lugar. Espacio anómico, regido por las leyes de una convivencia problemática, donde víctimas y victimarios coexisten y mudan de rol según la situación y la necesidad. Incomodan, pues no tienen cabida en un contexto social redefinido. Son cuerpos residuales, que cargan consigo las marcas de diversas identidades violentadas, cuerpos que ya no son hogares y han quedado reducidos a meros envoltorios de tejidos, huesos y músculo (Lagos, 2023: 126)

*Se ha practicado el genocidio con una frialdad y crueldad para mí imposibles de comprender* (Pérez 2023c: 24) señalaba Pérez años atrás, y esto es posible de ver en la escena. Es dificultoso poner las palabras, por eso el texto es mínimo. Lo contenido en los cuerpos se encuentra en el

plano de lo innombrable, de lo indecible, y esa es la tensión expresada por estos *cuerpos*. Actores y bailarines entran y salen de situaciones, buscando un lugar desde el que instalarse a contar o a recordar un malestar contenido por años, reprimido por una memoria oficial que censuró toda esta conflictividad, y que silenció la rabia construyendo prejuicios y juicios sobre ella, incluso aniquilándola.

En el espacio escénico, las secuencias y canciones que señala el texto tienen un tiempo, contextualizan, *historizan* y sugieren espacios, *territorializan*. Se construyen en la relación de los cuerpos, en los roles que estos juegan y que van cambiando. Son víctimas o victimarios, actrices o actores, o solo cuerpos, gestos, memoria, reconstitución o especulaciones sobre cómo sucedieron los hechos. Citan la performatividad de otros cuerpos como una manera de decir.

Por ejemplo, cuando en el texto se señala la presencia de la cueca, se trata de la *cueca sola*, una performance de protesta y denuncia, desarrollada por la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) que creó un conjunto folclórico desde donde surgió esta acción, como símbolo de la ausencia del cuerpo y de la soledad de quien busca y reclama, pero a quien no se silencia.

Gala Torres quien fue la compositora de la letra de la cueca y directora del grupo, Ana González, Anita Altamirano, Mireya Rivera, Patricia Paredes, Gabriela Bravo, Victoria Díaz, Antonia Cepeda, Ninfa Espinoza, Marta Rocco, Aminta Traverso, Violeta Morales, Norma Matus, Ester Barría Patricia Salas, María Lazaro, Anita Rojas, Emilia Meza, Karen Reichman. Originalmente fueron 20 mujeres, esposas, hijas y hermanas de secuestrados y DD. Se agruparon luego de años de soledad y búsqueda incesante en el silencio del dolor. (Chávez, 2023)

El primer gesto de la puesta en escena es la aparición de las actrices y actores, uno a uno, desde la altura, bajando una escalera hacia el escenario, y dirigiendo la mirada dónde están los espectadores. Este gesto pareciera hacernos parte o testigos de la historia, nos involucran en el problema, nos hacen testigos del espacio de la violencia. Este gesto hace completamente orgánica la relación entre el material documental con ideas sobre el trabajo del teatro. Y desde un punto de vista político, nos problematiza como testigos, nos señala de alguna manera que esto es de conocimiento público, que somos parte de esta identidad, que nuestros cuerpos también portan esa violencia y esa memoria.

El espacio escénico y su uso proporcionan el soporte al discurso. Es decir, el espacio y los cuerpos que en él habitan resultan ser el silencio del discurso, sus espacios en blanco. De ahí mi necesidad de espacios despojados, de modo que cuando la palabra se calla, permanezca en nuestro oído su eco repitiéndose en el vacío y el espectador pueda completar, con su biografía personal destilada en su imaginario, las fracturas y carencias de la verdad que está siendo puesta en escena (Pérez, 2023c: 24)

Finalmente, no solo nos muestra el dolor, la quebradura del cuerpo, el malestar o la muerte como el discurso del opresor, sino que nos deja aparecer la vida, el impulso vital, significado en el texto por la secuencia *Algo Bonito*, que viene a mostrar la posibilidad de continuar viviendo después de la atrocidad, con todas las contradicciones que esto implica. Y que cierra con la cita de Eduardo Miño, un trabajador que se quemó a lo bonzo frente al Palacio de la Moneda en democracia.

Algo bonito: El día está lindo. Anoche dormí bien

Algo bonito: Llegué a casa.

Algo bonito: Cuéntame algo.

Algo bonito: Comida caliente.

Algo bonito: Comida caliente.

Algo bonito: Buena salud.

Algo bonito: Perseverancia en el amor.

Algo bonito: Tú.

Algo bonito: El día está lindo. Extraño a mi padre. Extraño a mi madre. Miedo a la oscuridad, a la vejez, a la muerte, a la electricidad, a la calle, a saber, a no poder a dormir, a desaparecer, a la soledad, a olvidar, a recordar.

Mi alma, que desborda humanidad, ya no soporta tanta injusticia. (Pérez, 2005)

### *Madre*

*Madre* (2006) es una adaptación que el mismo Pérez hace sobre la obra *La Madre* de Brecht que, a su vez, es una adaptación de la novela *La Madre* de Gorki. Toma como línea dramática la historia de una madre con su hijo y el proceso de transformación ideológica de la madre, graficado en el gesto *no, no sé leer*, el que funciona como discurso fundacional de la obra, la transformación del sujeto a partir de la instrucción. Ahora bien, esta historia se entrelaza con aspectos de la biografía de Sola Sierra, luchadora social y líder de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. También utiliza citas de Rosa Luxemburgo, Brecht y el Sub-comandante Marcos.

Se trata de instruir respecto de referentes ideológicos en parte desconocidos, en parte silenciados o reprimidos por la historiografía local. El supuesto es que la matriz ideológica es femenina y que ella misma no es estática, sino que evoluciona desde un estado de miedo y desconocimiento a uno

de asunción de la conducción a nivel individual y colectivo: la madre de la obra pasa de ser analfabeta a convertirse en activista política (Lagos, 2023: 127)

Hay mucho de Brecht en esta obra, se presenta en una constante situación de distanciamiento, es muy didáctica, y como se señala, pareciera que busca la instrucción del público que constantemente lo tiene como interlocutor. También tiene una característica metateatral que va más allá de ser la adaptación de otra obra de teatro o de citar a Brecht, ya que hace referencias a elementos de obras anteriores, como *Cuerpo*. En este mismo sentido, también hace referencia al primer montaje de *La Madre* montada por el ITUCH en los años 70, usando proyecciones con diapositivas que dialogan dialécticamente con las acciones en la escena. Como una interpretación, cabe señalar que, mediante la historia biográfica de Sola Sierra, aparece el universo de las salitreras, que llevan necesariamente a pensar en el *Teatro obrero* de Luis Emilio Recabarren, quien también es citado en la obra y que curiosamente en el año 1912 escribió la obra *Redimía*, de contenido similar al de *Madre*. (Gutiérrez, 2009: 150)

*Madre* es una obra llena de gestos de la realidad y del teatro, que da la sensación de estar constantemente observando procedimientos usados antes por Isidora Aguirre en sus obras de teatro popular como los *Cabezones de la Feria*. Es un teatro urgente con un espacio despejado de toda artificialidad, con una discursividad absolutamente transparentemente.

Finalmente, respecto de la cercanía que tiene con Brecht en su escritura y puesta en escena, la obra se divide en cuadros, y cada uno está acompañado de un título que orienta el contenido. En otro sentido, se hace uso del gesto de usar pañuelos blancos como representación de la lucha de la búsqueda de detenidos desaparecidos, que hicieron mundialmente conocidas a Las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina, y que evolucionan a la cita de la *cueca sola* que también está presente en *Cuerpo*.

### Guillermo Calderón y Teatro La Reina de Conchalí

Calderón nace en 1971, estudió teatro en la Universidad de Chile, más tarde en la Escuela de Teatro Físico Dell'Arte en California, hizo un postgrado en el Actors Studio y realizó estudios de cine en la City University de New York. Escribió y dirigió las puestas en escena de sus propios textos:

*Neva* (2006), *Diciembre* (2008), *Clase* (2008), *Villa y Discurso*<sup>37</sup> (2011), *Escuela* (2013), *Mateluna* (2016), *Dragón* (2019).

*Mi teatro siempre ha sido político, me sale natural hacerlo* (Calderón, 2023a) dice Calderón en una entrevista.

Su vínculo con la problemática de la memoria se remonta a los primeros años de egresado de la universidad, en 1994 cuando el tema era algo tabú. Este contacto fue a partir de la obra *El Señor Galindez* de Eduardo Pavlovski, una obra de 1973 que aborda el tema de la tortura a partir de la teoría de Hanna Arendt sobre la *banalidad del mal* que surge a partir del juicio al dirigente nazi Adolf Eichmann que fue capturado en Argentina y luego ejecutado en 1962.

te estoy hablando de los principios del '90, es de una época que en Chile estaba comenzando la transición, no hay mucha represión, pero hay una represión oculta. Entonces este tipo de obra calaba, principalmente en la expresión de una realidad urgente pero callada. Esto yo lo tomé desde la actuación, no lo dirigí, después vino para mí un trabajo de evolución donde volví a tomar un tema como este, recién cuando me puse a dirigir y a escribir directamente, que fue el año 2006, que me convertí en el director de mis propias obras. (Calderón, 2023a)

Su primera incursión como director y dramaturgo fue el año 2006, a propósito del encuentro con la compañía *Teatro en Blanco*, compuesta por las actrices chilenas Trinidad González y Paula Zúñiga, ambas excompañeras en la compañía Teatro El Cancerbero. Y también por el actor Jorge Becker. En este contexto, Guillermo fue invitado a dirigir, pero propuso que también quería escribir el texto. Este proceso dio como resultado la obra *Neva*. Y es en este trabajo donde vuelve a tomar la cuestión de la memoria y el *teatro político* como motores de toda su creación.

Su conexión con estos tópicos se vincula, por un lado, a su biografía y posturas de compromiso político y de participación hacia la última parte de los años 80. Y por la sensación de decepción que trajo consigo la época de los 90. Más allá de los contenidos ficcionales y metafóricos que aparecen en *Neva*, el trabajo se articula como:

Un reexaminar todo lo que yo pensaba y hacía en esa época, es decir, en la segunda mitad de los 80. Reexamino problemas estrictamente políticos y, por ejemplo, la relación que yo tenía con la

---

<sup>37</sup> *Villa y Discurso* son dos obras diferentes de Guillermo Calderón que en algunas instancias se presentan juntas y se les llama *Villa + Discurso*.

violencia. La violencia política era algo que yo no solo aceptaba, sino que promovía. Después de eso, cuando la madurez me hace acercarme a muchas más realidades, leer mucho más, examinar mucho más la vida, ha venido una revisión y me parece que es una bastante creativa y fértil, por un lado, y bastante decepcionante. (Calderón, 2007: 5)

No quisiera hacer un análisis de la obra *Neva*, pero es importante presentar una idea fundacional en *la experiencia del teatro político* de Calderón. *Neva* está contextualizada en la Rusia de 1905, aborda el problema de la guerra y la tarea de hacer teatro en un contexto de violencia política. La cuestión que se plantea está dirigida a quienes hacen teatro o aquellos cuyo material de trabajo es la realidad, planteándonos la interrogante de si ¿se debe abandonar el teatro para incorporarse a lo que está sucediendo en la realidad como la revolución? Para Calderón esta es una pregunta generacional, ya que a pesar del trabajo de comprensión de la realidad y de tener una convicción de que lo correcto es salir del teatro y ser parte de los procesos sociales, como generación nos hemos replegado a la teoría, la observación y a la contemplación. Esta pregunta la confronta con un sentido de fatalidad del hacer, el sentido histórico que Calderón asocia a los anarquistas como los revolucionarios utópicos por excelencia, que sin bien tienen algo vital y activo, a la vez son tremendamente fatalistas, como si su único destino fuera terminar en muerte. (Calderón, 2007: 6)

Así yo dividí mi pensamiento político en dos personajes, uno que se compromete con la idea de ensayar teatro y otro que se compromete con salir a la calle a participar, también dividí esta idea política del que se repliega en sus libros y el que se activa políticamente, aunque sea fatal. (Calderón, 2007: 7)

Si bien esta obra ocurre en Rusia de 1915, se ubica para Calderón en la comprensión de los años 80 y en la fatalidad de los 90 en Chile, como una forma de mirar la historia para reconocerse uno. En esta obra la presencia de los cuerpos flotando en el Río Neva es una clara cita a los cuerpos flotando en el río Mapocho de Santiago durante los primeros años de la dictadura, como lo señaló Soledad Lagos y el mismo Calderón en una conversación:

Yo crecí con algo que me contaba mi mamá, que es muy simple: que después del golpe militar había cuerpos en el río, entonces son esas cosas que uno escucha banalmente cuando es niño, pero que van quedando en la mente y nunca se me olvidó esa imagen. El río, en vez de ser fuente de vida o el paso del tiempo, como se usa en términos filosóficos, para mí ha sido una especie de cementerio ambulante o una cosa así. Siempre me quedó esta idea como fatal del río, entonces me imaginé que muchas ciudades europeas los ríos han figurado a veces como ideas de cementerios flotantes; por lo mismo, como quería hablar de Rusia, que tiene esa connotación de una tremenda cantidad de

muerres, de vidas desperdiciadas, de vidas aniquiladas, se me ocurrió que un buen punto de partida era esta idea de cementerio ambulante y del Río Neva. (Calderón, 2007: 3)

Esta obra fue un tremendo éxito de cartelera, premiada por la crítica en el 2006 y constituyó para Guillermo Calderón y la compañía Teatro en Blanco, un reconocimiento y un despegue importante el campo teatral nacional e internacional. Sin embargo, como veremos más adelante, fue un tanto paradójica para Calderón. A pesar de esto, es posible considerar a *Neva* como un punto de partida y como una especie de manifiesto o invitación a preguntarse por el rol del artista y su práctica en la sociedad.

¿Quieren hacer algo de verdad? Salgan a la calle, y vean la fuerza simple de la violencia política, el fin del régimen. Es tan lindo matar a un soldado, reventar a un ministro con una bomba, sale olor a justicia. Los demás actores no van a llegar, los mataron. Detesto tus gestos ensayados tus lágrimas negras, tu risa de gorila, tus pausas de merengue. Gallinero, basurero de ideas muertas. Va a haber una revolución y los que quedemos vivos vamos a ser libres. Vamos a tomar, vamos a ganar guerras, vamos a cantar en los funerales. Pero Olga, Aleko, no me hablen de amor, háblenme de hambre. Funden un hospital, marchen, róbense armas, maten a un soldado, maten a un noble, hagan algo que no de vergüenza ajena, por una vez no hablen con un nudo en la garganta. Oh, mi querido, mi dulce, mi bello teatro. El amor me da risa. El teatro es una mierda. Los actores son una mierda. Me imagino una revolución, el mundo se va a acabar y nunca vamos a ser libres. ¿para qué perder el tiempo haciendo esto? ¿cómo puedes pararte sobre el escenario sabiendo que, en la calle, en el mundo, la gente se está muriendo? Arte burgués, teatro burgués. Odio al público que viene a sentir, me odio por ser actriz. ¿por qué hay pobres? Me quiero morir, derroché mi vida por querer ser pavo real y ahora soy una llorona, una amargada. Daría todo por haber muerto hoy, morir como el director, Osip, Sasha, Andrei, la boletera, Yegor y los otros. (Calderón, 2007:61)

Esta obra marca el inicio de un proceso en relación con el quehacer artístico y político de Calderón, a partir del cual irá tomando posiciones sobre la narrativa de la memoria, el *teatro político* y una mirada crítica a la práctica teatral. Esto nos permite observar su práctica en términos de *experiencia*.

Después de *Neva*, Calderón montó *Clase* que dará origen a la compañía *La Reina de Conchalí*, y luego la obra *Diciembre* nuevamente con la compañía Teatro en Blanco. No me detendré en estas obras, pero es relevante mencionar que con ellas pretendió retornar a una identidad teatral convencional, dando un paso atrás en el desarrollo estético iniciado por el teatro de resistencia de los 80 y de tendencia de los 90 con su hermetismo y densidad semiótica (teatro postmoderno), abrazando un teatro más explícito discursivamente, volviendo a una ingenuidad formal, poniendo al texto y las ideas políticas en primer plano, con el objetivo de encontrar una voz propia e

identificar su micropolítica, su propia *experiencia* como espacio de subjetividad y resistencia como creador. (Calderón en Forttes, 2010: 59) Con estas obras Calderón buscó mostrar cómo nuestra identidad de *ser chileno* había sido construida en base al trauma. En *Clase* figura el trauma de la derrota política y la integración o evasión del nuevo modelo de sociedad. En *Diciembre* el trauma está simbolizado en la Pacificación de la Araucanía, un *trauma en las venas* que pone en tensión la reducción identitaria del *ser chileno*, y también la Guerra del Pacífico, conflicto con la nación peruana que nos ubica en la construcción imaginaria de los vencedores y de un tipo de identidad masculinizada en crisis.

Entonces, la idea es que la identidad es trauma y la gran fantasía (quizás algo nihilista) de la obra es la rendición de Chile. En otras palabras, que la idea de Chile como nación puede acabarse. Así como el imperio inca dejó de existir, lo mismo podría pasar con Chile, y esto no es sólo posible sino deseable en el marco de la obra. Si los mapuches se tomaran las tierras del sur y ganaran la guerra, Chile podría desaparecer como idea, y esto, si bien es una fantasía liberadora, también es el resultado de un resentimiento que emana de la herida aún no cicatrizada de la dictadura. En mi caso, nunca me he recuperado del trauma y siento que es un problema sin solución. En los veinte años de concertación no he podido reconciliarme con la idea de Chile. (Calderón en Forttes: 2010: 64)

Hablar del trauma, para Calderón es entrar en el desencanto y en el rechazo generacional a temas del pasado. Sin embargo, busca trabajarlo a través del placer y de volver a darle valor al rol del teatro en la cultura y su importancia para la sociedad. De esta manera, en sus puestas en escena, y en coherencia con la transparencia política desde la que trabaja, busca que sus obras tengan un carácter popular, que sean accesibles intelectualmente y que planteen contradicciones, jugando con el humor y la vitalidad estética, a través de excelentes actuaciones (muy reconocidas además de su dramaturgia). Estos aspectos resultan claves para Calderón, porque lo que pretende es que sus obras den cuenta de la identidad desde el dinamismo y la vida de sus habitantes. (Calderón en Forttes, 2010: 60-65) Desde este punto de vista, si bien estas obras suceden en espacios íntimos, lo que Calderón configura son espacios privados desde los que se piensa el contexto político, no psicologías o conciencias individuales. Esto resulta determinante porque devela su *procedimiento* o *mecánica* metodológica de trabajo.

Después de estas obras, Calderón comienza a hacerse cargo de la problemática de la memoria, como una actitud política que se irá reforzando a partir de las polémicas instaladas a propósito de las políticas de memoria impulsadas por el Estado de Chile y de las olas negacionistas que buscan

justificar la dictadura en los errores de la Unidad Popular, y desde ahí comprender las violaciones a los derechos humanos como un resultado inevitable. Según Calderón, el problema que se genera es que las políticas de la memoria desde la narrativa oficial niegan el espacio conflictivo al negociar con los mismos que justifican las atrocidades. Las pocas acciones desarrolladas, como por ejemplo los Informes Valech, Rettig o la creación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, no lograron constituirse como un discurso cultural serio y profundo para definir una ética social. (Calderón en Forttes, 2010: 62)

Es a partir de estas primeras obras que Calderón desarrolla una reflexión sobre el alcance del teatro y del impacto que tienen sus obras, que lo hace cuestionar el lugar desde el que está dialogando con la realidad. Primero, se hace un cuestionamiento porque para él sus obras no lograron que los temas propuestos provocaran al público, a los intelectuales o a la crítica. No lograron que éstos tomaran posición. Su recepción fue más bien formal. Este cuestionamiento le hizo comprender que en la medida en que sus obras se convirtieron en objetos culturales, por su éxito, perdían su filo ideológico y su potencial crítico. En la medida que una forma teatral se convierte en tendencia, el teatro se vuelve referencia de sí mismo, se convierte en una fórmula hermética y desconectada de lo político. (Calderón en Forttes, 2010: 60)

Por ejemplo, nuestra obra *Neva* fue un “súper éxito” a pesar de ser políticamente muy puntuda. *Neva* se contextualiza en la Rusia de 1905 y es una obra sobre la guerra y sobre la tarea de hacer teatro o arte en un contexto de violencia política. Yo juraba que esta obra sería muy provocadora, pero como era bonita y estaba bien hecha fue cooptada y se transformó en una especie de objeto de alta cultura. En ese momento perdió su filo político. Yo encontraba que *Neva* era la obra más política del momento, pero en la cima de su popularidad asistieron a dos funciones distintas dos ministros de Pinochet, y al verlos aplaudir y salir contentos obviamente pensé que la obra no era tan “heavy” como yo creía. Ahí me di cuenta de que las obras pierden su potencial crítico al convertirse en objetos culturales. Y *Diciembre* ha tenido una suerte similar, porque si bien presenta temas explícitamente antipatrióticos como la sexualidad en la guerra, la desintegración de la masculinidad y el fracaso del ejército chileno, estos no repercuten a nivel general y se quedan en el tipo de conversaciones que estamos teniendo tú y yo. (Calderón en Forttes, 2010: 61)

Este análisis sobre la dimensión de *lo político* de su teatro ha sido determinante en las obras que le siguieron. Con la Compañía *La Reina de Conchalí* desarrollará con mayor profundidad su *experiencia* de *teatro político* en torno a la memoria política chilena reciente. Esta compañía se formó a partir de un grupo de estudiantes a los que Calderón les hizo clases en la Universidad Católica, y otros amigos cercanos a ese núcleo. Es interesante constatar el nombre de esta

compañía funciona como un sarcasmo y hace alusión a una manera de decir popular chilena que otorga títulos monárquicos cuando alguien se destaca o cuando quiere destacarse como el mejor en algo. En este caso, a la mujer más linda o simpática de la comuna popular de Conchalí. Esto también funciona como una ironía, al relacionar espacios absolutamente opuestos como el poder y el margen. Finalmente, el nombre de esta compañía enuncia la contradicción que constituye nuestra “identidad chilena”.

Entre las obras montadas por Calderón junto a *La Reina de Conchalí* están *Clase* (2008), *Villa*, *Discurso* (2011), *Escuela* (2013), *Mateluna* (2016) y *Dragón* (2019). De todo este proceso creativo, me gustaría centrarme en *Escuela* y *Mateluna*, que son obras hermanas, puesto que no se puede entender *Mateluna* sin *Escuela*.

Estas obras abordan la problemática de la memoria a partir de un lugar que pocos artistas han tratado, la *violencia política popular*, relacionada a la lucha contra la dictadura y que se opuso también al proceso de transición a la democracia, puesto que fue un acuerdo de salida pactada que dio continuidad al modelo político, económico y cultural de la dictadura. Sobre este contenido solo he podido identificar con claridad las obras *La Oficina* de Jesús Urqueta, *Mujer Metralleta* de Tomás Henríquez, y durante el mismo año que se estrenó la obra *Escuela*, la obra *Yo Maté a Pinochet* de mi autoría. Hay otras obras que incorporan personajes relacionados a la violencia política popular, sin embargo, no es el centro de la problemática ya que siguen la línea de las violaciones a los Derechos Humanos.

*Escuela* y *Mateluna*, van más allá de la crítica a la transición democrática que ya Calderón problematizó con las obras *Clase*, *Discurso* o *Villa*, esta última es muy clara en el desarrollo de la problemática de la memoria, porque se pregunta ¿qué hacer con la memoria y cómo hacerlo? *Villa* presenta tres mujeres jóvenes que discuten sobre qué hacer con Villa Grimaldi, ex centro clandestino de tortura y desaparición, también conocido como Cuartel Terranova. En esta obra, los personajes deben decidir qué hacer con este espacio, qué hacer con la memoria de este lugar, cómo tratarla, desde qué lugar mostrarla, qué significa politizar la memoria o despolitizarla. La discusión se da en la explícita discusión dialéctica, al poner en juego contradicciones en el plano de lo ético y lo moral. Instala aspectos como la revictimización, la dignidad de los sobrevivientes o la espectacularización de los acontecimientos. Lo que se presenta con esta obra es un problema de

carácter político, que cuestiona el ejercicio de la memoria desarrollado desde el Estado de Chile, simbolizado en la creación de un Museo de la Memoria como recuerdo estático y como un reemplazo de la justicia y la reparación concreta. ¿Para qué se levanta un museo? ¿para cerrar un proceso de justicia o para volver a problematizarlo? ¿a qué problemas nos debe enfrentar? ¿construir un museo reemplaza la justicia?

*Escuela y Mateluna* se insertan en un aspecto aún más problemático y antagónico respecto de todo lo que se ha intentado narrar sobre los acontecimientos relacionados a la dictadura y la transición democrática, pues se centra en lo que estos procesos consideraron como los *enemigos internos*.

Antes de interiorizarnos sobre estas obras, es importante señalar algunas concepciones de Calderón a propósito de sus procesos creativos y el *teatro político*, determinantes también en los procesos de estas obras.

Lo primero es constatar la dimensión colectiva desde la que Calderón comprende el trabajo. Para éste es de suma importancia que quienes integren los equipos, tengan vínculos personales fuertes para que se constituyan en una comunidad de ideas. Esto se refiere a la existencia de una actitud intelectual y política importante, que permita articular definiciones ideológicas que, para Calderón, es el lugar desde donde se crean las obras. (Calderón, 2023a) El objetivo es constituir un espacio de discusión política colectiva como primer procedimiento metodológico. En palabras de Calderón se resume en:

Entonces yo, un proceso típico, es que yo me junto con el grupo y les digo: mira, queremos hacer una obra acerca de este tema, creo que este tema es importante por a, b, c, y creo que también hay otro tema que podría ser importante, y el grupo dice “en este momento nos gusta más el tema b”, por ejemplo. Después hacemos otra reunión en donde yo les digo “esta es la situación dramática que yo veo que podría retratar mejor este tema”, y les digo “van a estar todos los personajes adentro de un barco”, cualquier cosa así, como un contexto, y empezamos a investigar la obra, empezamos a investigar los temas, cada uno empieza a leer por su cuenta, leemos cosas colectivamente, empezamos a ver películas, todo lo que uno hace cuando se quiere empapar de los temas, y ahí yo aparezco para el primer ensayo con diez hojas de texto escrito, o quince, veinte hojas de texto ya desarrollado.(Calderón, 2023a)

Se trata de comenzar con una obra incompleta que se discute en el proceso. Para esto es importante observar cómo estas discusiones se integran, resuenan y se problematizan con los cuerpos de las actrices y actores en el espacio de ensayo. Sin preconcepciones, sin decisiones estáticas per se, lo

fundamental es observar si los contenidos y las problemáticas escogidas funcionan o no, cómo se relacionan con ellos en términos ideológicos y políticos, e incluso cómo se van perfilando dimensiones estéticas. Se busca explorar sobre este procedimiento para ir encontrando un hilo que permita continuar la escritura y acumular material hasta que la obra esté terminada.

Lo más importante para la discusión política es que no se instale solo en el plano intelectual o teórico, sino también en el plano emocional y desde lo anárquico, desde lo amorfo, para que se encuentre una direccionalidad. Esta discusión debe servir para ser citada en todo el proceso de trabajo, buscando conexiones, problematizaciones que no se agoten en afirmaciones. Este procedimiento o mecánica de *discusión política* permite relacionar la escritura dramática y la escénica con los cuerpos de las actrices y actores. Es una acción que subjetiviza e historiza en el presente cualquier problemática abordada. Así, esta discusión orienta la escritura y la dirección, por lo tanto, la puesta en escena y la dimensión estética. En este sentido, el rol de la dirección en el trabajo colectivo busca empujar y moderar las aperturas constantes de esa discusión.

Lo que pasa es que yo trato de promover una discusión, cómo decir esto, no académica. Es una discusión creativa donde existe un componente importante de emoción, por ejemplo. Entonces, por ejemplo, si estuviéramos discutiendo el tema de la cárcel, como hemos discutido antes en alguna obra, podemos hablar de nuestras experiencias con la cárcel en términos personales, sin darle ninguna connotación o profundidad teórica. Entonces se discute emocionalmente, y después del segundo día yo podría decir, “bueno, mira, aquí apareció este texto que habla de la teoría de lo que significa la cárcel, cómo lo conectamos con lo emocional”. O podemos hacer el camino inverso, desde lo intelectual a lo emocional. (Calderón, 2023a)

Este procedimiento es lo que Calderón pretende trasladar también al encuentro con los espectadores. Como en sus obras anteriores, su práctica teatral apunta a devolver la posibilidad de pensarse colectivamente y a superar ese estado de desilusión que caracteriza a nuestra generación. Desde ahí intenta crear un *teatro político* que proponga problemas políticos en el escenario para que sean experimentados colectivamente. Un teatro que exceda la simple *experiencia* estética o la entretenimiento, sino que se constituya como una *experiencia* política, que produzca una crítica y que llame a la acción, cuestión que se desarrollará sin velo alguno en la obra *Mateluna*. Las reflexiones de Calderón apuntan a algunas ideas de Negri cuando nos plantea que:

el arte es un poder constituyente, una potencia ontológicamente constitutiva. A través del arte (del teatro) el poder colectivo de la liberación prefigura su destino, y aún más allá, nos señala, que el

trabajo artístico es trabajo liberado y el valor producido es por lo tanto una excedencia de ser producido libremente. (Negri, 2000:5)

Para Calderón lo importante es que el teatro deje de ser un objeto de consumo, un objeto de la cultura al margen de la vida real y política. El teatro que busca hacer debe insertarse en los procesos históricos de su época y no estar ajeno a ellos (Calderón, 2017). Ahora bien, para Calderón la politicidad de una obra no pasa por el tratamiento de temas políticos, sino porque todo teatro se inserta en un contexto político, por lo que no puede escapar de ese proceso, sea consciente o no de las posiciones que ese teatro defiende. Sin embargo, marca una diferencia entre esta característica intrínseca de las prácticas artísticas con otras experiencias que se insertan directa y conscientemente en el plano de las problemáticas políticas y en la disputa cultural, es decir, la perspectiva desde donde se ponen en cuestión las relaciones de poder, los estados de dominación y la hegemonía; donde se tratan de resolver temas políticos y producir en los públicos cierta sensación de responsabilidad con respecto a estos temas. (Calderón, 2023a) Esto es lo que Calderón identifica como el *sentido común* de lo que se entiende por *teatro político en Chile*, y el enfoque desde el que él se posiciona. Esta última perspectiva, para él, es lo que ha constituido una *tradición de teatro político chileno*, la mayor tradición del teatro que se ha realizado en nuestro país, una tradición fundacional.

la columna vertebral principal es la que viene del teatro popular y no intelectual universitario, no oficial, y que está enraizado, obviamente, al teatro minero del norte de Chile a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Después, esa misma columna vertebral pasa a los teatros sindicales, después de los teatros sindicales pasa a los teatros de comunidades poblacionales, y también los teatros campesinos y los teatros estudiantiles, y a los teatros vinculados a los sindicatos en general. Y ese teatro, es también el teatro que se transforma en el teatro callejero político de la época de la dictadura, y que es una gran fuente de inspiración y teatro para lo que viene después (...) Esa tradición es la más importante de teatro político en Chile, y es una que está desvalorizada, incluso despreciada por los círculos académicos oficiales, porque se le acusa de ser poco profesional y panfletaria, en el sentido que se hace cargo muy directamente, muy explícitamente, de su contenido político para expresarlo. Y eso es, obviamente para mí, totalmente injusto. (Calderón, 2023a)

Desde este punto de vista, Calderón defiende que su teatro es, en primer lugar, político porque forma parte de una tradición teatral discontinua, que va apareciendo en momentos específicos, porque surge necesariamente vinculada a procesos históricos, sociales y políticos, y no existe fuera de éstos. Este posicionamiento es muy relevante para el desarrollo de su teatro, porque se inserta en el análisis del teatro en su contexto presente y constituye una crítica al enfoque elitista,

academicista o intelectualista del *teatro político*, en la medida que éstos plantean un juicio sobre el *teatro político* de la tradición, considerándolo como un género menor o sin el mérito para formar parte del teatro de la cultura.

Este reconocimiento y posicionamiento, le da a Calderón la sensación de una evolución de su *teatro político*, y desde ese lugar y tras el trauma provocado por la dictadura, busca integrarse a esta tradición que no se había rearticulado hasta los 2000.

El teatro está ahí, no necesariamente para crear una experiencia estética, sino que es un teatro de movilización, de expresión política, es un teatro no intelectual, no académico, un teatro popular, totalmente vinculado a un proceso político, no necesariamente vinculado al entre comillas "*mundo de la cultura*", hecho por gente que no pasó necesariamente por la educación superior como yo pasé. Entonces me preocupa mucho que mi teatro no se defina en oposición a eso, en oposición al teatro popular, por lo tanto, fui conscientemente abrazando la idea del panfleto, identificar mi teatro como teatro panfletario, en el sentido que yo no quiero establecer una fricción y una fractura entre el teatro popular panfletario y mi teatro, por lo tanto voy conscientemente a hacer un teatro de acción, un teatro no intelectual, no elitista, porque siento que no es solo mi motivación, sino la evolución natural del teatro que se ha hecho hasta ahora. (Calderón, 2017)

Podemos destacar en este sentido, antes de entrar en las obras a partir las que profundizaremos en la *experiencia* de Calderón, el montaje que hace de *Los que van quedando en el camino* de Isidora Aguirre. Esta autora condensa parte de las dos tradiciones de las que Calderón se siente heredero, la tradición de los *Teatros universitarios* y la tradición del *teatro político* y popular. Sin embargo, hasta hace no mucho tiempo, fue rechazada por la escena oficial o, como decía ella misma en una entrevista en el año 2010, antes de que Calderón montara o remontara su obra: *es el primer año que me toca aparecer en el Teatro a Mil, figurar en el Teatro a Mil, como quien dice, y me alegro mucho*. (Aguirre en FITAM, 2010) Este hecho es por lo menos intrigante, considerando que es una de las dramaturgas más prestigiosas y reconocidas actualmente por su obra y compromiso político, como ya vimos en el capítulo del *Teatro de los 60*. Calderón desarrolló una relación muy cercana con Isidora Aguirre.

En Chile, para mí, lo más importante es la Isidora Aguirre, porque yo tuve con ella dos, incluso tres, semestres en la Escuela de Teatro. Ella era la profesora, ella era amiga o conocida (...) Y la tuve a ella no solo como profesora, sino que como una especie de persona que está siempre ahí, que acompaña, que te habla de teatro, qué sé yo. Y para mí fue muy importante encontrar esa continuidad, porque ella traía, por un lado, la tradición del teatro universitario traía la tradición del teatro político, porque había vivido los momentos más importantes del teatro, cuando se vinculó en el proceso político de Allende. Y traía una tradición femenina nueva, que no estaba establecida como escritora mujer. Y traía una escritura antropológica, que ella le llama, que está basada en la

investigación antropológica de los temas. Entonces esas cosas se fueron tornando importantes para mí. Entonces ahí, yo sin considerarme un heredero ni nada, fui capaz, en mi proceso intelectual, de establecer un camino hacia lo que vino después. (Calderón, 2023a)

En *Los que van quedando en el camino* Calderón buscó hacer un homenaje a Isidora Aguirre y a los actores originales de la obra. Lo que hizo fue convocar a los actores del montaje original como un ejercicio de memoria sobre la propia vida, la política y el teatro. Y también, como un ejercicio de la memoria metateatral, ya que este remontaje se llevó a cabo en el mismo lugar que la obra menciona, donde se dictó la ley de Reforma Agraria, que funcionaba como el Congreso Nacional en aquella época, pero que en el momento del remontaje era solo un espacio fantasma. No hubo adaptación del texto por parte de Calderón ni de Isidora Aguirre para esta puesta en escena, porque el interés radicaba en mostrar a las nuevas generaciones lo que significaba ser de izquierda en ese tiempo.

Estar comprometido con la lucha de los campesinos, estar comprometidos con una radicalización de la reforma agraria, y tener un problema real expresado en ¿qué hacer, Reforma o Revolución? Entonces me imagino que, para muchas generaciones más recientes, eso está diluido o prácticamente perdido. (Calderón en FITAM, 2010)

Marcela Saiz (2014), nos plantea que esta es la dimensión ética en el *teatro político* de Calderón, entre otras cosas, porque vincula su teatro con la tradición e integra un componente ético que busca provocar una reflexión que restituya esa potencialidad transformadora que el *teatro político* tuvo en el pasado. *Lo político* constituiría así, la acción a partir de la cual nos asumimos como seres éticos, es decir, el reconocimiento de que la capacidad de acción es un derecho y una responsabilidad social que asume o no el sujeto, frente a su hacer y a su estar en el mundo que le toca vivir. (Saiz, 2014: 68)

Ya en las obras *Escuela* y *Mateluna*. Estas perspectivas serán muy claras. Como el mismo Calderón señaló que para entender el proceso de la obra *Mateluna* es necesario volver sobre la obra *Escuela*.

## *Escuela*

*Escuela* fue una obra encargada a Calderón por el Festival Santiago a Mil, a propósito de la conmemoración de los 40 años del Golpe de Estado en Chile. Ahora bien, el encargo fue una obra sobre la dictadura, sin embargo, Calderón y la compañía *La Reina de Conchalí* propusieron un trabajo más vinculado a la generación de finales de la dictadura y la post dictadura. El resultado fue la obra *Escuela* que trata sobre el fin de la dictadura y los aspectos borrados del relato de la transición democrática.

De esta forma trabajaron sobre los grupos de resistencia armados, parte fundamental de la historia de los movimientos populares y que fueron parte de las bases sociales para la desestabilización de la tiranía. Aún más, la obra pone de manifiesto las voces disidentes sobre el acuerdo pactado a espaldas la ciudadanía para el término de la dictadura, porque significaba asumir el modelo político y económico neoliberal, una cultura de mercado y un sistema político que privatizó todos los aspectos de la vida de las chilenas y chilenos.

La obra muestra la situación de una *escuela de guerrilla urbana*, espacio de formación e instrucción práctica y política, donde un grupo de personas se preparan ideológica y tácticamente para combatir a la dictadura. La situación propuesta en la obra tiene una ubicación temporal a finales de los 80, justo antes de la decisión del plebiscito 1988 que determinaría la continuidad de la dictadura o su salida a través de elecciones presidenciales y parlamentarias. En esta reunión un grupo de personajes militantes de una organización política armada que podrían ser del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) o del FPMR (Frente Patriótico Manuel Rodríguez), se encuentran en una casa del “barrio alto” de Santiago para recibir instrucción político-militar de conspiración contra el régimen. Carmen, Alejandra, Haydée, Fidel y Ernesto son los alumnos de la escuela. Tienen las cabezas cubiertas con capuchas, es decir, cubren su cara e identidad con pasamontañas, pañuelos o gorros. En la escena solo se ve, tal como lo indica el texto, una mesa, sillas y un pizarrón. (Calderón, 2013)

Los personajes de esta obra cumplen dos funciones y mediante el gesto o código de ponerse y quitarse unos anteojos, toman los roles para accionar como alumnos o instructores. Este gesto marca también cuando se inicia o corta cada uno de los cuadros de la obra.

Haydée es una alumna y se convierte en Marcela, la instructora. Alejandra es una alumna y se convierte en María, la instructora. Fidel es un alumno y se convierte en Zeta, el instructor. Ernesto es un alumno y se convierte en Equis, el instructor. Carmen es una alumna y se convierte en Tamara, la instructora. Es mayor que el resto. (Calderón, 2013)

Cada personaje, dependiendo de su función en la escena, tiene asignado un nombre diferente jugando con la lógica de seguridad del trabajo conspirativo de tomar un “chapa”. Por ejemplo, cuando toman el rol de alumnos se hacen llamar Marcela, Zeta, Equis, María y Tamara, esta última es una referencia a la comandante Tamara, Cecilia Magni, una de las cabezas del FPMR. Y cuando toman el rol de instructores son Haydée, Fidel, Ernesto, Alejandra y Carmen. Estos nombres están en referencia a Haydeé Santamaría, Fidel Castro y Ernesto Che Guevara, todos vinculados a la Revolución Cubana. Por su parte, Alejandra, podríamos señalar que tiene dos lecturas, una con Aleksandra Kolontái, revolucionaria y feminista rusa. Y en una segunda referencia, que permitiría observar una dimensión crítica de estas *escuelas de guerrilla* y sus protocolos de seguridad, tiene relación con la *flaca Alejandra* (Marcia Merino), el mismo personaje al que hicimos alusión y que aparece en la obra *Provincia Señalada* de Rodrigo Pérez, que se transformó en delatora y agente de la DINA. Finalmente, Carmen, cuya referencia es María del Carmen Serdán Alatraste, revolucionaria mexicana de principios del siglo XX. Estas relaciones resultan muy interesantes, porque la obra está constantemente haciendo alusión a este universo revolucionario y subversivo, tanto de Chile como de Latinoamérica, puesto que fueron movimientos hermanados y parte de un mismo imaginario utópico. En esta línea, la obra integra canciones e himnos relacionados a diferentes grupos latinoamericanos como los Montoneros, Tupamaros y los Sandinista. También integra música asociada a otros combatientes como Buenaventura Durruti, anarquista español y Ho Chi Minh de Vietnam.

La obra se divide en 23 cuadros enumerados, con contenidos específicos sobre la formación político-militar conspirativa, fragmentados pero interconectados entre sí. Entre los contenidos de esta formación se encuentran el uso de armas, el análisis de la economía capitalista desde la perspectiva del marxismo, la preparación de bombas caseras, tácticas de seguridad, estrategia política, formación moral, entre otros. Esta estructura fragmentada en cuadros rompe con toda

pretensión de seguir una lógica dramático-aristotélica o narrativa lineal, que además no incorpora ningún tipo de conflicto dramático en su estructura ni entre los personajes. Solo expone un punto de vista sobre lo que se presenta. Cada cuadro funciona autónomamente y en relación con los otros, fundamentalmente con las continuidades del relato. Por ejemplo, el cuadro 3 sobre la *compartimentación*, se corta y luego continua en el 5. A nivel de relación temporal, la obra sugiere que nunca es el mismo día, porque los personajes, entre los primeros 5 cuadros, se saludan cada vez. Esto se da con relación al contenido diferente de cada uno de estos primeros cuadros, que se irán desarrollando en los siguientes a partir de saltos. El único día identificable y que marca el final de la obra, es la noche de Año Nuevo y la primera vez que los personajes disparan, justo cuando se destapa el champagne y se tiran fuegos artificiales. Pero desde el punto de vista simbólico, constituye también un guiño histórico al levantamiento revolucionarios Zapatista:

#### Cuadro 3

Equis: Sí. Mira. Todo de nuevo. Afuera hay un ejército que nos quiere matar. Y esta es una escuela. Una escuela. Por eso vamos a partir enseñando lo más importante. Las técnicas conspirativas. Conspirativas. Porque nosotros conspiramos. Sí. Y a todos nosotros, a ti, a ti, a mí, a usted. A todos nos andan buscando. Nos quieren matar. Sí. Por lo tanto, nuestro trabajo es clandestino. Secreto. Es tan secreto que no nos sabemos nuestros nombres y aquí no nos podemos ver las caras. Porque si ellos agarran a uno de nosotros después nos agarran a todos. Ya. Y es triste morir. Pero es mucho más triste que no logremos nunca la victoria final.

Haydée: Claro.

Equis: Entonces, para que no pase eso, nuestro trabajo es compartimentado. Compartimentado. Y para eso tengo que dibujar. Ya. Miren. *Equis dibuja en un papel pegado en la pared.*

Equis: Ya. Antiguamente los barcos se hacían con un gran casco que estaba vacío adentro. Totalmente hueco. El problema era que cuando chocaban contra una roca o les llegaba una bala de cañón se les hacía un hoyo que inundaba todo y el barco se hundía. Con el tiempo la ingeniería marítima descubrió que era mucho mejor construir el interior de un barco dividido en compartimientos herméticos. Así. Entonces la idea es que, si a este barco equis le llega un torpedo aquí, solamente se llena de agua este compartimiento equis y el agua no llega al resto del barco. El barco no se hunde. Bueno. Nuestra organización está construida con el mismo principio: la compartimentación. Si a ti te detienen y te torturan y te quiebran, nadie más cae. Porque tú no sabes nada del resto de nosotros. Somos compartimientos aislados. Ni siquiera nos has visto la cara. Esta casa. ¿dónde estamos? (Calderón, 2013)

Es una dramaturgia que expone, desde una didáctica radical y sin tapujos, un conocimiento específico para ejercer la violencia política popular como forma de defensa y lo que significaba integrar una *experiencia* política subversiva. Esta didáctica funciona como mecanismo de distanciamiento para poner en primer plano de la escena, contradicciones éticas de esta *experiencia* política. Así mismo funciona la dinámica rítmica en la escritura y la escena, el uso de preguntas y respuestas cortas que fragmentan los diálogos y que obligan a leer y escuchar:

Fidel: ¿Ha pasado?  
Caupolicán: Sí. Ha pasado.  
Haydée: ¿Cómo pasa?  
Caupolicán: Una vez un compañero estaba instalando una carga y sacó el pituto del seguro, y el segundero empezó a avanzar...  
Tania: ¿El segundero?  
Caupolicán: Sí. Y tenía menos de un minuto para que llegara al cable que estaba en el número doce. Entonces el Dani le saca el seguro, se activa, se da vuelta para correr, levanta la cabeza y ve que viene gente caminando. Entonces vuelve y trata poner el seguro, pero no le resulta. Entonces, cuando se da cuenta de que ya no alcanza, la toma, se la pone aquí, la abraza y explota.  
Ernesto: Chuta.  
Caupolicán: Sí. Los nervios. Y la inexperiencia también.  
Fidel: ¿No tenía mucha experiencia?  
Caupolicán: No.  
Haydée: ¿Era muy joven?  
Caupolicán: Sí.  
Tania: ¿Qué edad tenía?  
Caupolicán: Dieciséis.  
Ernesto: Chuta.  
*Caupolicán toma la carga.*  
Caupolicán: Ahora toma el tarro.  
Fidel: ¿Así?  
Caupolicán: Sí.  
Fidel: Ya.  
*Silencio.*  
Caupolicán: Ya. Déjala en la mesa. (Calderón, 2013)

Este fragmento es un testimonio real sobre la muerte de un joven de la población El Cortijo de la comuna de Conchalí, conocido como el Jano, y evidencia la dimensión documental de esta obra. Esto no es identificable a priori, porque no ubica los contenidos de manera jerarquizada o diferenciada para hacer esta activación, como sí lo hizo en obras anteriores como *Villa* o *Discurso*, donde estos elementos se hacían más claros en la medida que los referentes son más públicos o conocidos, y es posible diferenciar cuándo es el documento o la figura referenciada la que aparece o cuándo es la opinión de los creadores. En *Escuela*, las referencias documentales como el caso mencionado del adolescente que explotó son desconocidos pero reales, y en la escena no están dispuestos para diferenciar personajes de actores, sino que son solo los personajes en su habla e historias. Es decir, no hay separación en el lenguaje de ficción y realidad. Pasa lo mismo con otras materialidades documentales como la proyección de diapositivas de *El Libro Blanco del Cambio de Gobierno en Chile* sobre el Plan Zeta<sup>38</sup>, donde se pueden ver armas, la imagen de Allende disparando y otros documentos que son proyectados desde la escena como parte de los materiales

---

<sup>38</sup> Supuesto plan conspirativo de Allende, ya descartado, para hacerse un autogolpe y perpetuarse en el poder.

de la formación de esta escuela. Entre estos documentos, también se exponen imágenes no oficiales de registros de propaganda, que no son de uso público, sino que pertenecen a archivos personales.

Por otra parte, el fragmento anterior, y también en relación con este material documental, la obra nos presenta otra dimensión de la problemática de la violencia política popular en la lucha contra la dictadura, y que es la participación de personas muy jóvenes del universo popular. La violencia como práctica política estaba absolutamente normalizada y se basaba en la hipótesis de que *no había nada que perder*, por lo que muchos jóvenes se involucraban vitalmente en el objetivo de derrocar la dictadura.

Marcela: (...) Ellos tienen demasiado que defender y nosotros somos ágiles, como perros. Golpeamos, pero evitamos la confrontación directa. Nuestras batallas duran cinco minutos y nos replegamos. Asaltamos, penetramos, ocupamos. Robamos armas, liberamos prisioneros, sabotamos. Asaltamos bancos. Hacemos acciones de agitación y propaganda. Y tenemos un estilo de guerrear. La guerra popular. Somos valientes, disparamos una sola vez. Y si caemos morimos con la sangre llena de orgullo. Y eso los vuelve locos. Porque a ellos les pagan. Les tienen un plan de salud. Les tienen jubilación. Y nosotros lo hacemos gratis. Por convicción, por amor a nuestra causa, por amor a la libertad y a la justicia. La guerra psicológica popular. En Vietnam venía una niña embarazada y se acercaba al camión de soldados yanquis y les hacía así. Así. Y después reventaba una granada que traía aquí. Eso es guerra popular. (Calderón, 2013)

Marcela: Es una guerra. Y las guerras tienen leyes. Si yo tomo detenidos soldados enemigos les doy agüita. Les doy sopita. Los dejo jugar fútbol. ¿Por qué? Por dos razones. Una, porque como es una guerra, si el otro bando toma detenidos a mis soldados, yo quiero que también les den agüita, sopita de pan y que los dejen jugar fútbol. Claro. Y, además, porque soy humana. Respeto al otro ser humano por ser humano. Ya. Pero ellos no hacen eso. Se portan pésimo. Hacen una guerra secreta. Y sucia. No respetan al humano. No respetan la convención de Ginebra. Te detienen, te torturan y te matan. Y después de eso te tiran al mar y dicen que nunca te detuvieron. Y es muy extraño que hagan eso. Porque como ejército ellos saben que se arriesgan a que si el ejército enemigo, nosotros, agarramos a uno de ellos, le vamos a hacer lo mismo. En ese sentido comportarse tan asesinamente en una guerra es exponer a tu propio bando. Ellos son los que ponen en riesgo la vida de todos sus funcionarios. Hacen una guerra sin ley. ¿Pero por qué lo hacen? Porque pensaron que nos iban a borrar antes de que pudiéramos hacerles lo mismo. Porque pensaron que no los íbamos a pillar. Nunca. Pero nosotros nos levantamos. Y les matamos a un par de milicos. No en enfrentamientos. No. En ajusticiamientos selectivos. Yo no estuve de acuerdo porque eso es pena de muerte, pero lo hicimos igual. Porque esa es la guerra que ellos nos plantearon. Ustedes empezaron. Muchas gracias. (Calderón, 2013)

Si fuera posible hablar del conflicto en esta obra, este es trasladado al espectador porque lo enfrenta a una gran cantidad de información que no suele ser conocida por todo ciudadano común, y que a partir de sus propias posiciones éticas y políticas debe confrontar. Así se inserta al espectador en

la problemática, extendiendo el procedimiento de la discusión política a la platea. De esta manera, el uso de la didáctica como mecanismo de distanciamiento toma relevancia. Lo que se ofrece es la discusión, sin ambigüedades, sobre los múltiples detalles y dimensiones de la acción política militar y su componente ideológico, ético y moral en el combate contra la dictadura. Esta obra se conecta por su didáctica con las piezas de aprendizaje de Brecht, por el nivel de contradicciones y de dialéctica que es posible apreciar entre la violencia, el amor a la vida y los códigos morales. También por la inclusión de pequeñas representaciones dentro de la misma obra que Calderón también incorpora en otras obras como *Neva*. Un ejemplo en *Escuela* es este fragmento:

María: (...) después de la jornada de catorce horas, tú sales de la fábrica. Y caminas. Con los dedos todos pinchados por la aguja. Y para pasar la angustia te compras un vino en caja y te lo vas a tomar a una plaza. Y te encuentras con un amigo. Hola Juan Carlos. Hola Guacolda. Y le cuentas lo que te pasó. Y le muestras los tres pesos que te quedan.

Haydée: Mira. Me quedan tres pesos.

Fidel: ¿En qué te gastaste el resto?

Haydée: Me gasté los otros dos en el vino en la caja.

Fidel: ¿Cuánto te pagan?

Haydée: Cinco.

Fidel: Pero Guacolda...

María: Exacto. Y tu amigo te mira, y te dice: te robaron la plusvalía.

Fidel: Guacolda... te robaron la plusvalía. (Calderón, 2013)

Este fragmento hace un pequeño guiño, aumentando sus niveles de meta teatralidad, al *Teatro obrero*, en tanto expone muy concretamente en la representación los conflictos que abordaban las obras de esa época en torno al problema del alcoholismo, parte fundamental de la educación moral del obrero y que buscaban las obras de ese teatro.

Como ya se ha dicho, *Escuela* expone las voces disidentes al proceso de la democracia pactada, pero Calderón nos agrega un problema más, pues nos invita a posicionarnos en torno a la lectura contemporánea sobre el plebiscito que terminó con la dictadura y en torno a la narrativa sobre la derrota en términos políticos que sufrieron estos grupos silenciados, porque parte de la base que todos los que los que nos enfrentamos a la obra sabemos el final.

Fidel: ¿Pero si no hay combate?

María: ¿Cómo?

Haydée: Ahora va a haber un plebiscito.

María: Sí. Pero ese plebiscito es un engaño. Ahora la dictadura nos dice que, si votamos no, podemos tener elecciones libres y elegir un presidente. Nos quiere hacer creer que eso es una conquista popular. Pero no. Porque ese plebiscito en realidad es un fraude. Porque ellos, lo que

realmente quieren, es consolidar el modelo político y económico que impusieron por la fuerza. Y para eso necesitan darle una legitimidad democrática. Ellos no quieren perpetuarse como dictadura. No quieren que gane el sí. Quieren que gane el no. Quieren que el reformismo y los traidores del centro político administren su modelo desde un gobierno electo. Pero va a ser una democracia irreal. La misma dominación, pero con capucha blanca. Por eso todos nosotros hemos tomado la decisión de no participar en el plebiscito que nos ofrece elegir democracia negociada. Eso sería coronar el crimen perfecto de la dictadura. sería un error y una traición a las legítimas aspiraciones del pueblo. Porque estamos seguros de que, si esa supuesta democracia llega, no va a haber justicia para nuestros muertos. Para nosotros el triunfo del no es el triunfo del sí. Por eso nuestra consigna para las próximas elecciones va a ser la siguiente. El sí, el no. La misma huevá los dos. El sí, el no. La misma huevá los dos. El sí. El no. La misma huevá los dos.

Fidel: ¿Pero qué pasa si la gente participa en el plebiscito y gana el no?

María: No creo que pase.

Ernesto: Esa sería una derrota. (Calderón, 2013)

*Escuela* no se guarda discursivamente ninguna idea y va mostrando un proceso de vínculo concreto con la tradición del *teatro político* del que Calderón se hace parte, explorando escénicamente en torno al concepto del *teatro panfletario*, un teatro que no oculta su discurso en metáforas o en situaciones diferentes a las que se exhiben, y que buscan incidir concretamente en la realidad de su tiempo.

Un aspecto fundamental para comprender el alcance de lo testimonial o documental en esta obra es el proceso creativo. En el caso de *Escuela*, por tratarse de un conocimiento tan específico como la formación político-militar conspirativa, trabajaron con testimonios y asesorías de ex miembros de estos grupos políticos armados, los cuales aportaron al proceso sus experiencias específicas, conocimientos tácticos, historias particulares y percepciones subjetivas de la misma. Para esto, el proceso fue convertido también en una *escuela* de formación sobre táctica político-militar para el equipo de la compañía. El resultado, por lo tanto, nos da cuenta de una obra que devela su propio procedimiento, un juego de meta teatralidad propia y específica, lo que constituye un elemento muy significativo.

Uno de los colaboradores implicados en el proceso fue Jorge Mateluna, ex integrante del FPMR, el preso político más joven detenido en democracia y muy cercano al caso del adolescente que murió poniendo una bomba, descrito en una escena citada anteriormente. Este colaborador fue detenido pocos meses después del estreno de *Escuela*, lo que motivó la creación de la obra *Mateluna*.

## *Mateluna*

Lo primero que podemos señalar acerca de *Mateluna* es que constituye una obra basada en un hecho verídico, concretamente, en el proceso judicial probatorio e irregular que condena a Jorge Mateluna a 16 años de cárcel. Es la primera obra de Calderón que se trata de una persona y caso tan específico y real, el cual se encontraba en medio del proceso legal en el momento de la creación<sup>39</sup>. Podría pensarse que la obra *Discurso* se trata de la ex presidenta de la República Michelle Bachelet y un discurso o reflexión real de ella, sin embargo, es un discurso que precisamente Bachelet no pronunció pero que se esperaban que hiciera. *Discurso* es una obra muy dialéctica en ese sentido, puesto que es un discurso que va exponiendo durante todo el tiempo las contradicciones en las que se encuentra este personaje, mujer, de izquierda, exiliada, víctima de prisión y tortura, presidenta de Chile, y que debió enfrentarse a numerosos cuestionamientos éticos en el ejercicio de su poder. No obstante, esta obra fue planteada desde la ficción.

*Mateluna*, desde este punto de vista, constituye un acto político, en la medida que Calderón y toda la compañía se comprometen en la realización de una obra vinculada a la campaña política para buscar la libertad de Jorge Mateluna, quién para ellos es parte del equipo por haber participado del proceso creativo de *Escuela*. Es decir, buscan que este proceso se implique y forme parte de un movimiento que excede lo estrictamente teatral.

Nosotros consideramos primero, que esto tenía que ser falso, porque nosotros sabíamos que debía ser un tipo de persecución por no podría tener ninguna vinculación con este tipo de actos. Y también nosotros sabíamos que podía ser algún tipo de persecución política y policial, por su pasado guerrillero y, en tercer lugar, nosotros nos dimos cuenta que debíamos tratar de sacarlo de la cárcel, porque él era un miembro de nuestro grupo. Por lo tanto, nosotros teníamos un compromiso explícito (...) cómo decir, no podíamos, nosotros, no hacer una obra acerca de él, principalmente porque nosotros siempre hacemos teatro político, y una continuidad natural era tratar de contender esta injusticia, una continuidad natural del trabajo. Y por eso decidimos hacer una obra que le diera continuidad a la obra *Escuela*, que fuera esta obra *Mateluna*, y que fuera de alguna forma una continuación de la obra *Escuela*. Y por esos hicimos esta obra *Mateluna*, pero la hicimos para sacarlo de la cárcel, para liberarlo. (Calderón, 2020)

---

<sup>39</sup> Actualmente Jorge Mateluna se encuentra en libertad gracias al indulto concedido por el actual presidente de la República de Chile, Gabriel Boric Font. Igualmente, el caso sigue su proceso jurídico en La Corte Interamericana que busca la anulación del juicio en Chile.

Esta evolución de su teatro, si bien es circunstancial, le permite a Calderón vincularse completamente a la tradición teatral política y popular chilena, específicamente en el desarrollo de un *teatro panfletario*. Toda vez que, desde sus propias definiciones, el *teatro panfletario* hecho por profesionales o no, debe estar necesariamente vinculado a un movimiento político y no encerrarse en el campo teatral, mostrando sin vergüenza su intención política y hacer concretamente un llamado a la acción. (Calderón, 2023b)

(...) En esta obra Mateluna había una comprensión de que lo que estábamos haciendo es teatro panfletario, y exige una apropiación de esta idea. ¿Por qué? Porque el teatro panfletario es el teatro chileno. Porque el teatro chileno, empezó como teatro panfletario. Hay claro, un teatro de elite, un teatro literario, un teatro super ilustrado... pero como movimiento teatral es el Teatro obrero y de las mineras del norte. Es un gran mérito teatral, donde hay una gran dramaturgia, es un teatro melodramático, intenso, pero vinculado profundamente a las luchas sociales de la clase trabajadora, es un teatro panfletario, porque es un llamado a la acción y está integrado a una lucha social, tal como nosotros estamos integrados a la campaña de Mateluna. Después ese teatro evoluciona, pasa por muchas etapas, pero ese teatro siempre está vivo, en la parroquia, en el liceo, en las comunidades rurales, en la iglesia, en las comunidades juveniles y en muchas partes del mundo. Esta obra Mateluna, quiere ser panfletaria y redime eso. (Calderón 2023b)

Calderón buscó vincularse en esta campaña y hacer una crítica sin ambigüedades al sistema judicial chileno, que persigue a sujetos vinculados a la lucha política armada contra la dictadura y el pacto democrático. Así se suma a lo que hizo Isidora Aguirre con los *Cabezones de la Feria* en los 70 para frenar la campaña de mentiras de los medios de comunicación que conspiraban contra el gobierno de la Unidad Popular, y explicar las medidas sociales que buscaba impulsar realmente este gobierno. O a lo que hizo el Teatro Nuevo Popular que promovía alzar la voz contra los explotadores y organizar a los trabajadores en sindicatos. O lo que hizo, mucho antes, Luis Emilio Recabarren en el *Teatro obrero*, que denunció la explotación y promovió la formación socialista y moral obrera en los años 20.

En términos estrictamente dramáticos y escénicos, Calderón nos plantea una obra que pone en tensión la construcción de la verdad a partir de documentos. Para Calderón no se trata de un teatro estrictamente documental, porque inserta el material en un contexto escénico ficcional como un procedimiento que permite la puesta en crisis de la verdad escénica, la verdad construida del caso y la culpabilidad de Jorge Mateluna.

Como la obra se inserta en la campaña política para liberar a Mateluna, para la escritura y puesta en escena se incorporó material probatorio del caso otorgado por los abogados de la defensa de

Mateluna y que están también contenidos en el libro *La justicia falla* de la defensora Alejandra Arriaza. Calderón desarrolló el montaje desde la experimentación con este material, desde lo panfletario, lo didáctico y lo lúdico, con el uso de la investigación y la meta teatralidad. En este sentido, este teatro puede ser categorizado según lo que Peter Weiss propone sobre el *teatro documento*:

El Teatro-Documento es un teatro de información. Expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, de sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas, manifestaciones de personalidades conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías, documentales cinematográficos y otros testimonios del presente constituyen la base de la representación. El teatro documento renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma. (...) se mostrará en el escenario una selección que se concentrará sobre un tema determinado, generalmente social o político. Esta selección crítica y el principio según el cual los fragmentos se ajustan a la realidad, nos dan la cualidad de la dramática documental. (Weiss, 1976: 99-10)

En su desarrollo podemos apreciar que busca hacerse cargo de una crítica al encubrimiento, a los falseamientos de la realidad y a las mentiras, en este caso, a la injusticia y culpabilidad de Jorge Mateluna. Se constituye así, como una toma de posición de resistencia, antagonismo y disenso ante una situación del presente. De esta manera no se trabaja con personajes ni descripciones de ambientes, sino con un grupo de personas. Los que hablan son los integrantes del grupo que nos muestran y exponen los campos de fuerza y las tendencias del caso. También porque es un grupo de trabajo estable, con una formación política y sociológica. (Weiss, 1976: 99-110) Así lo manifiesta Calderón al considerar el proceso creativo como un espacio para pensar, leer y discutir, donde el ensayo se configura como un proceso de educación política para ponerse en crisis. Y también, porque este grupo tiene la absoluta convicción de que la realidad, por impenetrable que parezca, puede ser explicada en sus detalles y modificada. En este caso, lo que busca es la anulación del juicio y la liberación de Jorge Mateluna.

Calderón utiliza un fragmento de realidad arrancado de su continuidad viva, es decir, hace una obra sobre el juicio de Mateluna en medio del proceso judicial mismo. Al integrarse a una campaña no rivaliza con el contenido de esta manifestación política, sino que toma partido por los contenidos y sus demandas. (Weiss, 1976: 99-110) En este sentido, Calderón plantea:

Ahí aparecemos nosotros. Qué pasa con nuestra actitud. No podemos hacer la obra crítica que todo lo cuestiona, porque nuestra obra se integra a una campaña política, no podemos llegar con la arrogancia del artista político independiente que quiere construir su propia obra, su propia realidad

para sacarse un siete, sin hacerse cargo de que esto es una campaña política. Por lo tanto, una de las primeras decisiones que tomamos para hacer la obra, es que no íbamos cuestionar su inocencia. Por ningún motivo, para la obra *Mateluna* es cien por ciento inocente, aquí no van a haber segundas capas teóricas o estéticas que hagan que uno dude que se inocente, para nada. Y, en segundo lugar, la obra va a hacer un llamado a la acción. Y eso del llamado a la acción y de esta cosa de casarse con una idea absoluta, hace que la obra entre un poco o bastante en el género de lo panfletario. (Calderón, 2023b)

Ahora bien, desde la perspectiva del *teatro documento*, la obra debe ser siempre un producto artístico si quiere mantener su eficacia y tener derecho a existir, y solo así, convertirse en un instrumento capaz de moldear a la opinión política. (Weiss, 1976: 103-104)

El primer procedimiento que utiliza Calderón en el montaje es disponer parte de los documentos en el escenario, y hablarle directamente al público sobre el caso, quienes, por lo demás, están absolutamente enterados del contexto en el que se instala la representación de esta obra. Así traslada la problemática hacia estos, haciéndolos parte, como la figura de un jurado que deberá tomar partido. Presentándoles los hechos a dictamen con las diversas maneras de admitir los acontecimientos, es decir, a quién beneficia y a quien perjudica. (Weiss, 1976: 104) Esta obra, mediante la confrontación de los materiales contradictorios, tiene el objetivo de llamar la atención sobre el conflicto existente, y a partir de los documentos, llevarnos a una propuesta de solución o a un llamamiento a la cuestión fundamental, a la acción. (Weiss, 1976: 104)

La estructura de la obra consta de dos partes. En la primera, Calderón, a través del despliegue de este material, busca, más allá de la exposición documental como una realidad objetiva o un hecho verificable, construir una *gran mentira*, por un lado, siguiendo la lógica y secuencia que determinó la condena de Jorge Mateluna, es decir, el camino de su culpabilidad. Y por otro, exponiendo la manera de cómo se intentó abordar el problema de Jorge Mateluna en el proceso creativo.

En la segunda parte, se presentan las pruebas, pero desde la perspectiva de la inocencia de Jorge, sumando los detalles omitidos por la justicia en el proceso. La segunda parte, funciona como un acto deconstructivo de la primera.

La obra inicia con una canción de Silvio Rodríguez, *La era está pariendo un corazón*, un gesto contenido en una carta de Jorge Mateluna citada más adelante, donde compara lo que se escuchaba

en su primera etapa como preso político versus lo que se escucha en este segundo momento de encarcelamiento:

#### CARTA

Andrea: (...) Lee: *Antes los pasillos de esta prisión castigo, se impregnaban con el cántico de Silvio. Sol y lluvia, Illapu, o similares. Y hoy es el reggaetón el que predomina de mañana a noche, a veces muy entrada la noche. En mi vida había escuchado tanto reggaetón. La cagó.* (Calderón, 2016: 57-58)

Luego se presenta un registro audiovisual de archivo sobre la rueda de reconocimiento, donde se identifica a la persona indicada como el asaltante del Banco. El reconocimiento se hace en base a la posición que ocupa esa persona de un lado a otro. Se reconoce al número 5, quien da un paso adelante y al que se le hace un primer plano en la grabación original. A partir de ahí la obra comienza a articular una mentira. Este es el segundo procedimiento importante, porque la persona señalada y reconocida en la rueda de reconocimiento no es Jorge Mateluna, sin embargo, la policía individualiza a esa persona como Jorge Mateluna a pesar de no serlo. Desde ahí es de donde se construye el caso, desde la mentira.

Para nosotros era muy importante crear en el escenario crear el problema, es decir, mentir para enfatizar sobre el problema sobre la verdad en el escenario. Porque el escenario es un lugar donde paradójicamente se dice la verdad, pero la verdad a través a través de la ficción o uno puede decir, se dice la verdad a través de mentir, por lo tanto, el problema de la verdad siempre está en crisis. Y como nosotros teníamos que hablar de una mentira, de la mentira de que Jorge Mateluna cometió este asalto al banco, nosotros nos vimos en la necesidad de utilizar la mentira y la crisis de la verdad sobre el escenario para crear en el espectador, la urgencia y le necesidad casi física por encontrar la verdad real de este caso, que para nosotros obviamente es la inocencia de Jorge Mateluna. (Calderón, 2020)

Para enfatizar este aspecto con respecto a la verdad y la crisis del escenario, se nos comunica que la compañía ha hecho varias obras para tratar de lidiar con el tema de Jorge Mateluna, y nos presentan trozos de estas obras que han hecho en el pasado, como *Escuela*. Sin embargo, solo esta última ocurrió en realidad, el resto también son mentiras, pero no están puestas al azar. Una de las otras dos obras a las que el grupo se refiere, es una adaptación sobre *La estética de la resistencia* de Peter Weiss, el fragmento sobre la guerra civil española y las experiencias de frustración de los luchadores después de la derrota.

14.

#### EXPLICACIÓN DE ESTÉTICA.

Esta obra es una adaptación de la novela LA ESTÉTICA DE LA RESISTENCIA de Peter

Weiss.

Esta novela. (*La toma y la muestra.*)

Este es dramaturgo y director de teatro alemán Bertolt Brecht y estamos en una casa de seguridad en Estocolmo.

Nosotros somos obreros, intelectuales, los soldados derrotados de la guerra fascista España.

Es 1939 y el ejército alemán está a punto de invadir Suecia.

Esta noche estamos ayudando a Brecht a escribir una obra acerca de Engelbrekt, un héroe medieval de la historia sueca.

Queremos advertirles que hablamos muy rápido, y que los subtítulos también van a pasar muy rápido... Quizás es mejor que no los lean. (si no hay subtítulos se modifica, por ejemplo: y que no se va a alcanzar a entender todo)

En todo caso van a reconocer palabras como Soviets, Guerra, Stalin.

Les pedimos perdón por la velocidad, pero sentimos que es una forma de expresar el estado de desesperación y locura que se vive durante la guerra, justo antes de la invasión.

Es parecido al estado de desesperación y locura en que vive Jorge. (Calderón, 2016: 39-40)

Parte de esta escena es representada, agregando a esta obra una capa de metateatralidad. La escena se trata de los motivos de la derrota y los alcances que tuvo en ellos. Y que en *Mateluna* funciona como una analogía con lo que pasó después del fin de la dictadura en Chile. La gran derrota política de las personas que esperaban que hubiera cambios políticos y sociales profundos, y que lucharon con el convencimiento real por transformar la sociedad chilena. Después de la derrota, la espera se transformó en frustración e hizo que muchos de ellos se mantuvieran en una lucha violenta que les atrapó y condenó. Esto se conecta con la historia de Jorge Mateluna. (Calderón, 2020)

El desarrollo de esta primera parte que expone la mentira y la culpabilidad de Jorge trata de comprender dialécticamente, a partir del análisis ficticio sobre las obras que habían hecho, los motivos del por qué Jorge habría participado en este asalto. Sin embargo, la obra, en el final de la primera parte, concluirá con la descripción de la visita a Jorge Mateluna en la cárcel por parte del grupo, donde por primera vez pondrán en duda esa línea de la investigación.

Francisca

Un día fuimos a ver a Jorge al país de los hombres, a la cárcel de alta seguridad. Es extraño, Habíamos hecho tres trabajos inspirados en él, pero todavía no habíamos tenido el valor para ir a verlo con chocolates. Así que fuimos a la cárcel. Nos revisaron entre las piernas. No teníamos celulares en el cuerpo. Y pudimos abrazar a Jorge. Estaba tranquilo. La cárcel es el país de los niños. Y le dijimos: ahora te entendemos. Entendemos que hayas asaltado el banco Y entendemos que eso puede ser un acto político. Jorge se quedó en silencio y después dijo.

-Gracias, pero yo no asalté ese banco.

-Pero Jorge, si estabas a veinte cuerdas.

-No fui.

-Jorge, tenemos un video, el testigo te reconoció.  
Yo No fui. Revisen las pruebas, revisen el fallo. Yo no asalté ese banco.  
Entonces dijimos: Oye. Nunca hemos considerado seriamente la posibilidad de que Jorge sea inocente. De verdad. Quizás es inocente. Mateluna inocente.  
Aquí termina el primer acto y va a empezar el segundo (Caderón, 2016: 58)

La segunda parte, vuelve didácticamente a exponer el caso y la versión de la policía. Se vuelven presentar las pruebas, las cámaras de seguridad del asalto, la reconstrucción del trayecto de la persecución que se supone hizo el automóvil con el que arrancaron los asaltantes, y los detalles de la persecución donde se produjeron tres enfrentamientos con armas de fuego. El relato de la policía que señaló que Jorge bajó de ese auto y que tres cuadras después lo detuvieron, *porque nunca lo habían perdido de vista*. Y finalmente una prueba que exculparía a Jorge.

Camila: Pero hay otra versión. La versión de Mateluna. En esa versión Mateluna va a la Municipalidad de Pudahuel. A presentar un proyecto. Algo cultural. Se toma una micro que lo deja lejos. Se pierde. Le pregunta a alguien ¿cómo llegar a la Municipalidad de Pudahuel? ¿Cómo llegar a Barrancas? Hasta que un auto de carabineros se acerca. En esa esquina *Foto casa* Eso es Chile, Alambre de púas. Ya, carabineros se acerca ¿Qué hacís aquí? ¿Adónde vivís? - En Providencia. - Sospechoso. Y se lo llevan detenido. Y lo acusan de asaltar un banco. Imposible. Con los meses empiezan a aparecer pruebas. Pruebas absurdas que lo acusan de asaltar un banco. Pero no tienen pruebas biológicas que lo involucren ningún testigo lo reconoce. La mayor prueba que tienen en su contra son las declaraciones de carabineros. Los policías dicen que nunca lo perdieron de vista. Francisca: ¿el testimonio de carabineros tiene que ser verdad ¿o no? Aunque no podemos estar seguros de que lo vieron bajarse del auto, correr y cambiarse de ropa. En ese lugar. Que es un laberinto. Nosotros fuimos. Es un laberinto. Puede ser mentira. Porque la policía no es siempre honesta. A veces matan. A veces roban. A veces mienten. A veces te meten un paquete de coca en el bolsillo. Ha pasado.

Carlos: Pero si Jorge Mateluna dice la verdad. Que simplemente estaba caminando a veinte cuadras. De un asalto. Si todo fue una coincidencia terrible. ¿Entonces por qué los carabineros no le creen? Bueno. Quizás ellos están seguros de que Jorge sí participó en el asalto. ¿Pero por qué? Porque Jorge Mateluna fue miembro del Frente Patriótico. Una organización político militar que creó el Partido Comunista de Chile para derrocar a la dictadura. Si alguien sabe usar un arma y organizar un asalto, es él. Jorge Mateluna.

Francisca: Entonces, cuando lo encuentran en la calle, le piden el carné. Meten la información al computador. La pantalla dice: Frentista. Guerrillero. Comunista. Revolucionario. Resistente. Veterano. Combatiente. Autónomo. Negro. CODEPU. Intocable. Joven. Hermano. Compañero. Expresidiario. Caminando a veinte cuadras de un asalto. Tiene que ser él. Tiene. Que. Ser. Él. Mateluna. Jorge Mateluna. Pero no tenemos pruebas. Bueno. Las inventamos. Somos la ley. Somos los Carabineros de Chile. Somos como los artistas. Podemos imaginar las pruebas.

Luis: Nosotros creemos que carabineros está mintiendo. Pero no sólo creemos que están mintiendo tenemos pruebas. VIDEO. (Rueda de reconocimiento que se mostró al inicio) (Calderón, 2016: 61-64)

La rueda de reconocimiento es la misma que al principio, donde se identificaba al autor con el número 5. Como hemos señalado previamente, a pesar de no ser Jorge Mateluna, la policía consignó su nombre en el informe, lo cual, de no haber ocurrido, habría aclarado el caso de inmediato. Sin embargo, cuando se solicitó la anulación del juicio ante la Corte Suprema y, a pesar de que el juez se percató del error y el policía admitió haberse equivocado, el juez simplemente le llamó la atención y prosiguió con el juicio, pasando por alto este hecho y condenando a Jorge a 16 años de cárcel.

Al final, la obra expone el audio y transcripción de ese momento. Lo hace en dos oportunidades, como una forma de dimensionar y dejar en claro esta falla de la justicia. Luego, una de las actrices avisa que proyectarán una imagen de Jorge antes de estar preso y comenzarán a quebrar sillas como manera de expresar su rabia e indignación. También suena muy fuerte la canción *A Little Respect* de la banda británica Erasure.

Andrea

La mentira, es que el capitán Juan Muñoz, el carabinero que escribe el acta en la rueda de reconocimiento, ve que el testigo reconoce al cinco. Alejandro Astorga. Esta persona. Condenado a una vida sin árboles. Pero en vez de escribir su nombre, el del cinco, escribe el nombre del cuatro. Jorge Mateluna. Y ese informe. Ese informe falso es el que recibe el juez para decidir el futuro de Jorge. Pero los abogados, se consiguen el video de la mentira. Y lo presentan en el juicio. Este es el momento en el que el juez se da cuenta que el capitán Muñoz mintió.

18.

VIDEO CON LA VOZ DEL JUEZ.

Francisca

Por supuesto que ese carabinero no recibió ningún castigo. Los jueces Cristián Alfaro, Irma Tapia y María Cubillos ignoraron este video y consideraron pruebas tan irregulares como esta para condenar a Jorge Mateluna a 16 años de cárcel. (los actores lanzan y destruyen sillas que han sido usadas durante la obra)

Francisca

Ahora vamos a mostrar una foto de Jorge cuando estaba libre.  
y la obra va a terminar.

Se proyecta la foto de Jorge

*Suena A Little Respect*

*FIN*

*Saludo (música de Reggaetón)* (Calderón, 2016:65-66)

Después del final de la obra, al salir de la sala, en cada función se encontraba un grupo de personas en acto de campaña por la liberación de Jorge Mateluna, como una extensión de lo que se buscaba en el escenario. La campaña en la que se insertó esta obra tuvo gran impacto, la presidenta de la época, Michelle Bachelet, firmó un decreto de indulto a pocos días del término de su gobierno, pero el Ministro de Justicia de la época no firmó el decreto por razones políticas.

Esta *experiencia* de poner en crisis una verdad escénica y hacer una obra que se integre a una lucha política real, de alguna forma, transformó la manera de mirar el teatro que hacían. (Calderón, 2020)

Desde la perspectiva teórica, esta obra constituye una obra de *teatro político* porque evidencia una estructura de poder en una realidad específica, y no solo porque pone en escena un hecho político o social. También lo es por el tipo de articulación del material documental que pone de manifiesto dicha relación de poder, y no necesariamente por la postura política e ideológica de quienes lo llevan a cabo. Es decir, *lo político* definido no por la tematización directa de lo político, sino por el contenido implícito de su modo de representación. (Saavedra, 2018: 7-8) Sin embargo, desde la perspectiva de Calderón, su teatro no es político porque utiliza un conjunto de estrategias de escenificación, sino porque está integrado a procesos sociales y políticos, pues para Calderón, el problema del futuro del teatro no es estético.

El teatro que se compromete políticamente con una causa suele generar resistencia; existe la idea de que tiene que existir separado de la contingencia de la vida, pero justamente yo quería experimentar eso con *Mateluna*: encarnar un teatro que fuera de la política, del mundo real, de una campaña. (Calderón, 2019)

¿De qué sirve estar en el teatro actuando una obra sobre el mundo y las personas si afuera está ocurriendo una revolución? El problema que viene para el teatro plantea Calderón, es cómo nos relacionamos con el trabajo, lo *deselitizamos* y encontramos formas de participación política desde nuestro trabajo. (Calderón, 2023a)

Lo que busca Calderón a partir de sus obras y el tratamiento de la memoria política post el trauma de la dictadura y la transición, es restituir en el presente la potencialidad transformadora que el *teatro político* había tenido en Chile en los periodos expuestos anteriormente. Para esto, apela a que el sujeto se haga cargo y tome responsabilidad sobre ciertos aspectos de la vida social, para restablecer su propia capacidad de organizar el pasado y el futuro desde una *experiencia* coherente,

que le permita un pensamiento y una acción en el mundo. (Saiz, 2014: 67-68) En una cultura que constantemente tiene el impulso de borrarlo todo, el teatro debería tener el impulso y el imperativo ético de recordar. (Calderón 2023b)

Está la visión artificial del teatro político, que es un poco intelectualizante, derechamente para mí rígida y atrasada -digamos-, es lo que ha estado en crisis los últimos años, y es lo que plantea la experiencia de Las Tesis por ejemplo, porque justamente Las Tesis ponen en crisis esa división y crearon una obra de teatro que está totalmente vinculada al movimiento político, está en el movimiento político, es a la vez actividad política y performance total, y eso de alguna forma resuelve esta tensión. Ahora, no es que la academia de un día para otro se vaya a hacer cargo de esta crítica y la vaya a incorporar, pero por lo menos es lo que le da sentido a mi trabajo cuando yo hago obras que son explícitamente llamados a la acción política, yo siempre explico que son derechamente panfletarias que no son aisladas, sino que ubican dentro una tradición más digna y más importante del teatro político chileno. (Calderón, 2023a)

## Conclusiones

Desde la perspectiva presentada en este trabajo, se ha revisado la *experiencia de lo político* en el llamado *teatro político*, es decir, una práctica inserta en un campo relacional en los ámbitos del saber, el poder y los procesos de subjetivación. Abordarla de esta manera implica comprenderla en su naturaleza concreta. Así, el *Teatro político* se configura más que como una condición o característica del teatro, como una acción, un hacer consciente en su realidad específica. Este hacer consciente determinará la posición que adopta en las relaciones de poder, permitiendo que esta acción tenga un sentido y una significación particulares. En este contexto, se vincula a la producción de subjetividad, ya que esta no es simplemente algo que se posee, sino algo que se hace, que se experimenta.

La subjetividad se entiende como una forma de auto-experimentación crítica, en la medida en que posibilita una ruptura con las formas habituales de percepción, pensamiento y acción. La subjetividad alberga en su interior la disputa, es efecto de las condiciones del orden y alberga posibilidades de libertad y singularidad. Está siempre en disputa, se construye en la relación orden-resistencia. No existe el sujeto consciente, despierto o emancipado, sino sólo en cierta medida que es precisamente la de hacerse consciente de la disputa y tomar una posición en ella. Desde esta perspectiva, se abren nuevas posibilidades de comprensión y acción, cuestionando y trascendiendo las normas y límites que rigen la vida social. En otras palabras, la subjetividad se manifiesta como una dimensión ética. Este proceso no debe ser reducido al ámbito individual o particular, sino que debe ampliarse a lo colectivo. Las experiencias pueden convertirse en formas de resistencia al poder, orientadas al reconocimiento de aquello que norma la existencia y de aquello que se rechaza, es decir, la *experiencia* como un modo de *lo político*.

Desde esta perspectiva, podemos comprender que el *teatro político*, concebido como *experiencia* y proceso de subjetivación, refleja lo que somos a partir de un contenido histórico particular, reconociendo que este contenido es inherentemente dinámico. Por ende, comprender las *experiencias del teatro político* implica entender cómo se inscriben de manera consciente en su contexto histórico específico.

Al asumir esta idea, no se deben aislar las experiencias del pasado; muy por el contrario, hay que asumir que las experiencias forman parte de un flujo histórico que van configurando una memoria colectiva, y que dependiendo de la posición que tuvieron en la Historia, tendrán más o menos visibilización, y gozarán de continuidad o discontinuidad. Generalmente, experiencias ubicadas desde *lo político*, como se puede ver también en la esta investigación, suelen ser discontinuas. En este sentido, la memoria colectiva que conforman las experiencias no estará siempre en una relación lógica de desarrollo, ni exentas de procesos críticos de recepción. Sin embargo, al intentar darles utilidad en el presente, se hace posible extraer valiosos aprendizajes que contribuyen a convertir nuestra *experiencia* en un proceso de transformación.

Un teatro como producción social que incorpora *lo político* como su elemento diferenciador, cuando se examina desde una perspectiva cartográfica crítica, puede emerger en territorios donde se den las condiciones históricas necesarias. Así, *lo político*, en términos cartográficos, se percibe como una condición supraterritorial, puesto que es constitutiva de toda relación de poder y trasciende cualquier geografía. En este sentido, podemos plantear que la forma de territorializar *lo político* está determinada por la *experiencia*, es decir, por la producción de subjetividad específica en un contexto geográfico, político y cultural específico. Este proceso se configura como un espacio de resistencia, y puede llegar a configurarse como una práctica de libertad.

A partir de aquí, lo que tendremos son *teatros políticos* o diversas *experiencias de teatro político*, las que forman parte de una memoria colectiva que ha acumulado aprendizajes de diferentes luchas que pueden enriquecer las experiencias del presente. De este modo, cobra sentido hablar de *experiencias del teatro político chileno*, una convergencia de muchas experiencias producidas en esta geografía, como en otras. De esta manera, se evidencia el proceso de configuración propia y la discontinuidad inherente a este fenómeno.

La elaboración de esta *cartografía* (mínima) de las *experiencias del teatro político chileno* y de esta *tradición discontinua*, me ha permitido, en primer lugar, acceder a una visión integral respecto de la memoria colectiva que constituyen estas experiencias. Esto ha revelado las condiciones de su desarrollo, las formas de subjetivación que generó en las diferentes épocas históricas abordadas, los sujetos que las llevaron a cabo y las territorializaciones de otras experiencias que acompañaron

este proceso, entre las que destacan las experiencias de Brecht y de Piscator. Además, esta *cartografía* me ha posibilitado identificar las particularidades de cada una de las experiencias expuestas y sus procesos de producción, permitiéndome también reconocer los aspectos que dan cuenta de sus continuidades, discontinuidades, desarrollos e influencias.

De las experiencias de *teatro político* chileno expuestas, y que componen esta *tradición discontinua*, es posible identificar algunos aspectos centrales:

*Lo político* en el *Teatro obrero* no debe ser entendido al margen de los movimientos de trabajadores que se fueron dando forma al interior de las sociedades mutualistas y en los sindicatos. Tampoco se puede entender sin los idearios políticos anarquistas, socialistas e incluso socialdemócratas, que fueron los modelos que el mundo obrero encontró para explicarse como fuerza social, y la posibilidad de visualizar la transformación de sus condiciones materiales. Asimismo, esta *experiencia* debe entenderse como parte de un dispositivo de resistencia cultural del mundo obrero, que buscó disputar la hegemonía de la ideología burguesa. Este dispositivo, en su particularidad, quiso poner en evidencia y denunciar la estructura social de dominación que tenía a los obreros en malas condiciones de vida, resaltar las posibilidades de cambio y exaltar los valores a partir de los cuales era posible transformar esta situación. Lo que concretamente buscó fue crear una conciencia o identidad de clase.

Para esto, mostró las contradicciones y los elementos negativos que impedían lograr esta conciencia, como, por ejemplo, tratar temas como el alcoholismo que constituía una amenaza para el desarrollo moral. O la creencia en la institución eclesiástica que obstaculizaba entender que la realidad era modificable y no algo dado, y que la transformación de las condiciones sociales y de la propia vida depende en primer lugar, de la voluntad de las personas por liberarse. En este sentido, el *Teatro obrero* fue una *experiencia* pedagógica, porque desarrolló un proceso de formación política y moral de los obreros. Esto representó en sí mismo una crítica a la producción artística burguesa, ya que buscaba exhibir la realidad concreta de su tiempo, aquella que podía ser intervenida, en lugar de limitarse al papel del entretenimiento. El *Teatro obrero* tuvo un rol específico en la sociedad, buscó ser un dispositivo de producción de un nuevo sujeto social. Su método fue trabajar un lenguaje “realista” desde la dramaturgia y la escena. Fue un teatro coherente

con las precarias condiciones materiales de los obreros y sus organizaciones, pero esto les permitió el desarrollo de una *experiencia* estética que disputó eficazmente el programa cultural burgués.

El *Teatro obrero* se desarrolló en sincronía con el teatro de Piscator, teniendo similitudes con el *Teatro del Proletariado* y la *Revista Roja*. Por ejemplo, las obras del *Teatro obrero* también fueron montadas en mítines y formaban parte de una programación más diversa, que excedía lo meramente teatral. Por lo tanto, su desarrollo estético y creativo también estuvo determinado por estos asuntos. Es posible entender las similitudes de estas prácticas, porque estaban inmersas en proyectos políticos que estaban vinculados a idearios presentes en diferentes partes del mundo por su carácter internacionalista, y que en Chile datan de la segunda mitad de siglo XIX. Lamentablemente, no existen o no fue posible acceder a registros visuales de estas experiencias del *Teatro obrero*, que me hubiesen permitido un mayor análisis del aspecto escénico. Toda la información sobre esta *experiencia* teatral se originó posterior a su tiempo y no fue conceptualizada como una teoría en el momento en el que tuvo lugar, a diferencia de lo que hizo, por ejemplo, Piscator.

La práctica del *Teatro obrero* disminuyó su producción a partir de las crisis económicas y el Golpe de Estado de Carlos Ibáñez del Campo. Si bien no desapareció del todo, su crítica política se suavizó pues el movimiento obrero sintoniza con parte del Frente Popular de los gobiernos radicales. Igualmente, el *Teatro obrero* fue clave para el desarrollo de una escena política en los años sesenta, porque constituyó una cultura de emancipación arraigada en los sectores populares, políticos y artísticos.

La *experiencia* del *Teatro de los 60* se enmarcó en la lógica de la *revolución social* que abarcó todo el ámbito artístico y cultural, involucrando esta vez a diversos sujetos como actores en este proyecto cultural.

No es posible ya separar lo ideológico, lo político de lo puramente teatral en muchas de sus manifestaciones. Desde el estreno del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica: *Topografía de un desnudo* de Díaz, donde claman los mendigos asesinados de Guanavara, es Brasil y donde lo formal, lo teatral -por así decirlo- está cuidado, elaborado al extremo, dónde prima lo intelectual, hasta las obras del Teatro obrero de la C.U.T. que ensaya sus primeras obras, documentos realistas, a veces casi copias fotográficas de la realidad, aun imperfectamente elaboradas, para llevar su denuncia o su enseñanza a las masas populares, parece primar esa necesidad actual de hacer del

teatro un instrumento de lucha: el teatro que no quiere quedarse rezagado, al margen de las guerrillas en la sierra, que ensaya maneras propias en el despertar común. (Conjunto, 1968:76)

Esta *experiencia* se hizo parte de una *conciencia de época*, cuyo proyecto político buscó posicionarse desde todos los sectores sociales, pero fundamentalmente de la mano de los trabajadores. Su representación política fue el proyecto de la Unidad Popular. En este contexto, el aparato cultural radicalizó su actividad y se insertó en circuitos alternativos y en espacios sociales, no como un agente externo, sino como una fuerza activa parte de un proceso histórico (Versero, 2019:10) que buscaba la construcción del poder popular, base social para la revolución *a la chilena* o la *vía chilena al socialismo*.

Las experiencias de esta época se configuraron como prácticas teatrales militantes, llevadas a cabo por artistas y colectivos, ya sean profesionales o no profesionales. Juntos modificaron sus prácticas con el propósito de transformarlas en dispositivos políticos. A través de procedimientos estéticos, metodologías y nuevas relaciones con los espectadores, aspiraron a contribuir al proceso de politización de la vida cotidiana propio de esa época. Estas experiencias combinaron la acción política y escénica, involucrando a agentes culturales colectivos y a los sectores populares como sujetos de recepción y producción. Este teatro aglutinó una serie de factores ideológicos e interdisciplinarios, permitiendo así modificar y borrar los límites existentes entre artistas y público, con la finalidad de que lo experimentado repercutiera en acciones sociales o políticas concretas. (Versero, 2019:2)

La funcionalidad social de las prácticas teatrales militantes se inscribe, entonces, en el ideal revolucionario y, de acuerdo con la adscripción ideológica, política o partidaria de cada uno de los grupos, las experiencias teatrales militantes se materializaron en diversos modos de compromiso con lo social- político y diferentes maneras de concebir la propia práctica (en términos políticos y estéticos). (Versero, 2019:10-11)

Desde esta perspectiva, existieron artistas y colectivos provenientes de diversos sectores sociales que pusieron el acento en la participación política. Así adoptaron una concepción colectiva e interdisciplinaria del trabajo, y el desarrollo escénico y metodológico fue coherente con este enfoque, lo que implicó la búsqueda de nuevas formas para involucrarse con la realidad. Los métodos empleados por el Teatro Nuevo Popular, la *experiencia* del grupo experimental en el Teatro de la Universidad de Concepción y la creación dramática de Isidora Aguirre ilustran

claramente esta búsqueda de apropiación de la realidad, para que esta volviera a ser el material fundamental del teatro.

Para desarrollar estas metodologías, los artistas que participaron de estas experiencias recurrieron a diversas herramientas de intervención social, de la antropología y sociología, e incluso profesionales de esas disciplinas participaban directamente en las experiencias teatrales. Esta característica metodológica fue común en la creación latinoamericana, siendo el ejemplo de Augusto Boal el más representativo. Esto demuestra el diálogo y la sincronización con otras propuestas latinoamericanas. Al abordar los contenidos, resurgió la figura del sujeto popular, el campesino, el entorno laboral, la lucha de clases, la perspectiva histórica, la creación de sindicatos, la explotación, entre otros temas. Estos aspectos también formaban parte de la memoria colectiva de la que hizo su material el *Teatro obrero*. En este período, también se dio una recepción específica o *territorialización* de otras experiencias que conectaban con el espíritu del periodo, especialmente aquellas vinculadas con el teatro de Brecht y, de alguna manera, con las de Piscator, como se ha mencionado.

Dramáticamente, esta *experiencia* fue abruptamente interrumpida por el Golpe de Estado de 1973. Las sistemáticas violaciones a los derechos humanos representaron un disciplinamiento colectivo que impactó todos los aspectos de la vida social. La superación de este trauma en Chile es aún un proceso en desarrollo.

A pesar de que, durante la dictadura, especialmente en la segunda mitad de los años 80, surgieron experiencias contraculturales que en la década de los 90 se convirtieron en la imagen oficial de la transición política, estas también disintieron de la escena crítica y comprometida previa al Golpe, porque reconstituía un Chile desaparecido (o hecho desaparecer). Sin embargo, gracias al desarrollo técnico y disciplinario logrado en ese período, así como a algunos eventos históricos significativos, comenzó a gestarse una nueva *experiencia* en torno al *teatro político*. Este fenómeno se manifestó como un proceso de subjetivación en respuesta al nuevo orden democrático, buscando anular la conflictividad social latente producto de la violencia aberrante sufrida por la sociedad. Se trata de una *experiencia* que se reconfigura a partir del trauma y que aprovecha la posibilidad de ese trauma como un lugar de enunciación política.

Ante la caída de los modelos ideológico-políticos que sustentaron las experiencias del *Teatro obrero* y del *Teatro de los 60*, y frente a la falta de un proyecto común que abarcara a una gran parte de la sociedad, en los años 90 comenzó a tomar forma una experticia creativa en torno a lo micropolítico. Esto no implica la ausencia de luchas, sino más bien una diversificación de estas y, por lo tanto, una multiplicidad de experiencias en torno a *lo político*. Desde esta perspectiva, en este trabajo se han destacado dos experiencias específicas relacionadas con la memoria del Golpe de Estado y el proceso de transición democrática (el análisis de Rodrigo Pérez y Guillermo Calderón). Este contenido problemático ha sido el punto de partida desde el cual se reposiciona de manera definitiva una escena de lo político en el *teatro chileno*.

Estas dos experiencias se instalaron como una disputa en torno a la narrativa de la memoria y a las subjetividades que se configuraron a partir del relato del consenso político. Se dio forma a partir del aprendizaje colectivo acumulado y la recuperación de referentes olvidados y menospreciados de la década de los sesenta, así como de los momentos de discontinuidad donde el desarrollo de los lenguajes teatrales fue fuertemente influenciado por la escena europea. Esta época se valió de todos los elementos disponibles para el tratamiento y apropiación de la realidad desde sus diferentes subjetivaciones, no con la intención de imitarla, sino de explicarla o reflexionar sobre ella desde todas las perspectivas posibles.

Esta *experiencia de teatro político chileno contemporáneo* de los años 2000-2019 adquirió forma a partir de diversas dimensiones: la elección de una identidad, la elección de contenidos, las formas de sus orgánicas, la concepción de lo colectivo, y los procedimientos escénicos que posibilitaron que las creaciones reflejaran este proceso. Y finalmente desde la problematización de la representación teatral misma como forma de abordar e insertarse en la realidad.

Así pude exponer primero una voz coral que refleja las concepciones de *lo político* a partir de las propias reflexiones de los artistas, abordando diversas dimensiones. Y, en segundo lugar, se expusieron las experiencias específicas de Rodrigo Pérez y Guillermo Calderón, junto con sus compañías Teatro La Provincia y Teatro La Reina de Conchalí, respectivamente.

Esta revisión me ha permitido identificar elementos de continuidad y discontinuidad con respecto a las épocas anteriores, así como comprender las formas específicas de *territorialización* del teatro de Brecht y de Piscator en este contexto contemporáneo.

Por ejemplo, a diferencia de las épocas anteriores, la del *teatro político chileno contemporáneo* se ha desarrollado casi exclusivamente por profesionales, es decir por personas con formación específica en artes escénicas, ya sea en universidades o instituciones equivalentes. De la misma manera, la circulación de sus obras, en casi la totalidad de los casos, se orienta también a un circuito profesional, es decir, a espacios destinados a la promoción de obras de teatro o espacios que se habilitan para esto, con el objeto de ofrecer un producto de consumo. En contraste, tanto el *Teatro obrero* como el *Teatro de los 60* fueron experiencias en las cuales, en el primer caso, participaron como sujetos de su producción obreros "aficionados", y en el segundo, se produjo el encuentro de ambos mundos, el profesional y el aficionado. Sus obras circularon en espacios asociados a diversos movimientos sociales o sindicales. Esta dinámica resulta completamente lógica dada la formación de los *Teatros universitarios* y la profesionalización de la actividad, principalmente a partir de los años 40, consolidándose aún más durante los años 90 hasta la actualidad.

Las experiencias contemporáneas no suelen estar vinculadas a un movimiento político específico o a una causa, salvo la obra *Matehuna* de Guillermo Calderón y algunas otras excepciones que no se han expuesto aquí debido al bajo número de casos identificables o porque funcionan artísticamente de manera independiente de estos vínculos a movimientos o causas políticas. Tampoco son propuestas escénicas que busquen explicaciones de la realidad necesariamente desde grandes modelos ideológicos como el socialismo o el anarquismo, ya que estos parecen no ofrecer respuestas suficientes en la actualidad.

Este cambio ha dado lugar a nuevas discusiones que han configurado la práctica teatral en sí misma como un espacio de elaboración de discursividad propia, de resistencia micropolítica y como una forma de pensamiento. Por lo general, esto las aísla del contexto político y social general, y su impacto se limita al encuentro con los públicos que consumen las obras. Este es un aspecto interesante de apertura y de discontinuidad radical. Es una apertura, porque se convierte en un espacio rico en reflexión y autoexperimentación, pero no tiene objetivos programáticos fuera de

lo escénico, aunque sus procesos, lenguajes y procedimientos busquen insertarse en ciertas polémicas y disputas. A pesar de que, en la opinión general, primero se es sujeto político, la participación política se reduce a la práctica artística, con un impacto social limitado, lo que constituye un elemento de discontinuidad radical con las experiencias pasadas.

Otro elemento de discontinuidad se observa en la multiplicidad de posibilidades de lenguaje desarrolladas por las experiencias del *Teatro contemporáneo*. Aunque muchas de ellas desarrollan una dramaturgia, esta es diversa y se compone de materiales de todo tipo. Así el texto y la puesta en escena no se conciben como oposiciones, sino como posibilidades de escritura. A diferencia de las experiencias de épocas anteriores, donde el texto era un elemento central independientemente de cómo se gestara, y la palabra constituía el vehículo fundamental de las ideas. No obstante, la discontinuidad se limita al dispositivo expresivo, ya que el material de trabajo en el *Teatro obrero* y en el *Teatro de los 60* también fue variado. Es decir, para dar forma a sus creaciones, recurrieron a la prensa, documentos, sucesos de la vida real, testimonios, entre otros. La *experiencia* más significativa, que condensa tanto la memoria colectiva del *teatro político* popular como la tradición universitaria, es la de Isidora Aguirre, cuya dramaturgia y prácticas del teatro popular reflejan esta diversidad y mixtura. Desde este punto de vista, los tipos materiales de trabajo entre estos dos periodos representan un elemento de continuidad.

Otro elemento de continuidad que puedo identificar es que las experiencias del *Teatro contemporáneo* también conciben sus procesos como espacios de reflexión colectiva. Al no haber tesis, los procesos se centran en construir una reflexión coral sobre las problemáticas de interés, que atraviesan los diferentes cuerpos, y a partir de ahí se elabora un discurso que da cuenta de ese proceso. En este sentido, lo colectivo se convierte en un procedimiento de subjetivación en forma de discusión que se materializa en la obra.

Por otro lado, en el *Teatro de los 60*, lo colectivo se comprendía desde otras perspectivas, ya que las experiencias no eran tan diversas en términos de reflexión, pues estaban ancladas en los modelos de pensamiento de la revolución y del proyecto político de la Unidad Popular. No obstante, en cuanto a los aspectos escénicos y metodológicos, se buscaba la participación no solo de los integrantes de estos grupos de trabajo, sino también la intervención de ciertas comunidades

en la escritura y montaje de las obras. Esto se lograba mediante el desarrollo de metodologías de percepción y apropiación de la realidad, que permitían la incorporación de otras voces en el proceso creativo, ya sea de manera directa o indirecta. Un claro ejemplo es el trabajo de Isidora Aguirre, como ya se mencionó, o la experiencia del Teatro Nuevo Popular y del grupo de teatro experimental del Teatro de la Universidad de Concepción liderado por Atahualpa del Cioppo.

Finalmente, también en el *Teatro de los 60*, los procesos de trabajo y sus resultados estaban determinados por las capacidades y posibilidades del trabajo colectivo. Es posible de sintetizar esta idea con un fragmento de las palabras de Elizaldo Rojas, que dan cuenta de esto:

El estilo artístico lo da el trabajo colectivo de los actores. Antes que la condición de artistas debe primar la condición del revolucionario. El artista puro no nos sirve para estas tareas. Se requiere un nuevo tipo de actor, un estudioso de los problemas sociales con una clara ubicación de su condición de clase y de responsabilidad política. (...) (Elizaldo Rojas en *La Nación*, 1971:20)

Esta declaración se relaciona tanto con los planteamientos de Piscator y de Brecht como con los de Rodrigo Pérez y Guillermo Calderón, a pesar de las diferencias en sus contextos de producción. En línea con Calderón, lo que busca es que la obra esté completamente vinculada a las personas que trabajan en ella, de modo que refleje el proceso de discusión tanto dramaturgica como escénicamente. Por otro lado, para Pérez, la creación toma forma a partir de las posibilidades de trabajo sobre un material específico que los cuerpos en escena procesan. Por esta razón, él prefiere el concepto de "creación escénica" en lugar de "puesta en escena", ya que las obras se dan forma en la misma *experiencia* de creación.

Se observa también como un elemento de continuidad la simplicidad en los recursos técnicos y escenográficos. Las puestas en escena de Pérez y Calderón, al menos las analizadas, son simples en términos técnicos y materiales. Sin embargo, esta decisión se basa en una función dramática, aunque esté condicionada por los recursos económicos disponibles. La orientación fundamental de estos recursos está dirigida al pago de las personas por su trabajo, que implica crear y encontrar sentido dramático a la precariedad.

A diferencia de las experiencias del *Teatro obrero* y el *Teatro de los 60*, esta característica se fundamentaba en la funcionalidad política y práctica. Se buscaba que los montajes llevaran

implícita una gran simplicidad para facilitar la circulación de las obras y llegar a los máximos lugares posibles, acompañando así la lucha contingente. (Elizaldo Rojas en La Nación,1971:20) Aunque estas experiencias también contaban con recursos muy limitados, la simplicidad se convertía en un elemento estratégico para lograr una mayor difusión y participación en distintos espacios.

Otro elemento de continuidad es la recepción de otras experiencias de *teatro político*. Aunque en el *Teatro obrero* no hay información concreta sobre referencias a teorías específicas sobre *teatro político*, existen dramaturgias de diferentes autores que inspiraron sus creaciones. Entre estos autores se encuentran el alemán Gerhard Hauptmann (alemán), Romain Rolland (francés), Joaquín Dicenta, Fola Iturbide, y Jorge San Clemente (españoles), Florencio Sánchez (uruguayo), y José de Maturana y Alberto Ghirardo (argentinos). (Pradenas, 2006: 229) Además, al inscribirse en corrientes o idearios políticos específicos, como el anarquismo, el socialismo y el comunismo, estas obras estaban creadas a partir de fundamentos programáticos con una funcionalidad específica, que era la disputa desde el aspecto cultural de la hegemonía burguesa y su representación de la vida como el modelo de conducta.

Es importante destacar que los estudios sobre el *Teatro obrero* no están exentos de conflictos, especialmente en relación con la raíz ideológica que sustentaba la producción cultural. Aunque este trabajo no profundiza en esa polémica, se apoya en la idea de que la *experiencia* del *Teatro obrero*, independientemente de su filiación política, tuvo muchos puntos de convergencia. Las ideas desarrolladas, ya sean socialistas o anarquistas, se compartían de una obra a otra sin matices, ya que los ideales libertarios eran un denominador común (Grez, 2011: 19). Además, la escasez de ediciones de estas obras en su época, a menudo impulsadas por iniciativas propias de las agrupaciones que contaban con revistas e imprentas populares, limitó la dramaturgia casi exclusivamente a las puestas en escena. Las representaciones de estas obras también eran eventos muy específicos y sin continuidad. (Grez, 2011: 27)

[...] a pesar de las diferencias ideológicas de las corrientes rivales, la dramaturgia obrera no era ajena a las convergencias y coincidencias que existían en el seno del gran movimiento por la emancipación de los trabajadores. Estos puntos de encuentro –suerte de común denominador de las corrientes de redención social– hicieron posible que, a pesar de la pobreza de la producción de la dramaturgia anarquista chilena, existiera una actividad teatral ácrata puesto que ella incluía la

representación de numerosas de autores que, sin ser anarquistas, tenían contenidos y mensajes compartidos por demócratas, socialistas y ácratas. Y en sentido inverso, ciertas piezas de teatro de mensajes y autores (chilenos y extranjeros) reconocidamente anarquistas, eran a veces representadas en actos unitarios o en veladas impulsadas por otras corrientes ideológicas presentes en el movimiento obrero. (Grez, 2011: 27)

Afortunadamente, existen diversas investigaciones y análisis sobre esta época en la actualidad, destacando el trabajo de investigadores como Sara Rojo, Sergio Pereira Poza, Pedro Bravo Elizondo, Sergio Grez, Iván Vera Pinto, María José Correa, Valeria Yáñez, entre otros.

En cuanto a las referencias concretas de recepciones o territorializaciones de otras experiencias de *teatro político* en el *Teatro de los 60* y el *Teatro contemporáneo*, principalmente de referentes europeos, este trabajo se enfocó específicamente en aspectos que podrían estar vinculados a Brecht y, en cierta medida, a Piscator. Sin embargo, en la actualidad, con la facilidad de acceso a información y la circulación internacional de espectáculos, las referencias son múltiples, y las territorializaciones pueden ser mucho más diversas y constantes.

No sólo sería ilusorio el aislamiento -la red de las comunicaciones lo impide-, sino que tenemos derecho a tomar de Europa todo lo que nos plazca: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental. (Pedro Enríquez Ureña, en Dubatti, 2009:48)

Ahora bien, las experiencias de Brecht y Piscator permiten un análisis en términos de continuidad entre las experiencias del *Teatro de los 60* y el *Teatro contemporáneo*.

Con respecto a las experiencias del *Teatro de los 60*, a partir de los testimonios de las personas que participaron y de los elementos disponibles en las obras a las que se tuvo acceso, es posible identificar dos aspectos fundamentales en la recepción de Brecht. Por un lado, Brecht aparece como una manera de reafirmación ideológica y como un estímulo para experimentar nuevas maneras de apropiarse de la realidad. Y, por otro lado, se observan aspectos formales de su dramaturgia, fundamentalmente en lo desarrollado por Isidora Aguirre.

En una conversación con Carlos Medina, actor y director, y Teresa Pol, actriz, ambos participantes en el Teatro Nuevo Popular y miembros del grupo experimental del Teatro de la Universidad de Concepción, recordaron con benevolencia el trabajo de uno de sus maestros, Eugenio Guzmán, destacado director chileno y uno de los fundadores del Teatro Experimental de la Universidad de

Chile, cuando montó una obra de Brecht para el egreso de un curso, en momentos que ellos aún eran estudiantes. Con la distancia de los años y la *experiencia* de haberse formado también en la RDA y trabajado en el *Berliner Ensemble*, comentaban que el montaje de este maestro se limitaba a aspectos formales conocidos de Brecht, sin profundizar en los procedimientos escénicos, es decir, sin el trabajo a partir de la dialéctica y del distanciamiento. Se centraba en la creación de un espectáculo *a la brechtiana*, con el uso de canciones, de carteles o con la interpelación directa al público.

Asimismo, señalaban que el trabajo en la *experiencia* del Teatro Nuevo Popular o en la *experiencia* en Concepción tampoco implicaba un trabajo dialéctico, pero sí la revolución. Destacaban que su conexión más fuerte con Brecht tenía que ver con la urgencia de experimentar nuevas formas de trabajar sobre la realidad y hacer un teatro que tuviera sentido en el momento histórico en el que estaban. (Medina y Pol, 2023)

Este aspecto también fue manifestado por Isidora Aguirre, quien señaló que como generación realizaban un *Brecht a la chilena*. Más que buscar el *distanciamiento*, buscaban el *acercamiento*, pero apuntando al mismo sentido, lo cual es apreciable en sus dramaturgias y procesos de escenificación. Jorge Gajardo, otro integrante del Teatro Nuevo Popular, afirmaba que hacían *un teatro a la brechtiana*, pero uno pobre. Esta última idea era por oposición a los montajes de Brecht que pusieron en escena los teatros universitarios que contaban con más recursos y elencos más grandes y mejor pagados, con mayores recursos técnicos, etc.

Desde este punto de vista, considero que el primer aspecto de la *territorialización* de Brecht fue el más fundamental, ya que no reducía su recepción a un conjunto de fórmulas, sino que representaba una apertura a lo experimental. Era una invitación a indagar en nuevos procedimientos de trabajo a partir de los cuales estas experiencias se daban formas específicas y se posicionaban críticamente frente a su tiempo histórico y al teatro que se producía. Esto se tradujo en una serie de experimentaciones metodológicas que otorgaron una condición originaria en términos creativos, aunque en sincronía con otras experiencias en Latinoamérica.

Sobre esta recepción de la obra de Brecht, Luis Ignacio García en su artículo *Brecht y América Latina, Modelos de refuncionalización*, señala que habría cierto concesos respecto de la relación

de Brecht con Latinoamérica fundamentalmente posterior a su muerte, de modo que no sería su generación sino las siguientes generaciones de creadores latinoamericanos las que sacarían provecho de su producción. Para él habría dos momentos de vínculos entre Brecht y Latinoamérica. Un primer momento sería el encuentro con algunos intelectuales marxistas y militantes comunistas latinoamericanos entre los cuales destacarán José Carlos Mariátegui, Cesar Vallejo, David Alfaro Siqueiros, Raúl Gonzales Tuñón, Pablo Neruda, entre otros. Estos encuentros no se basaron en una red de conocimientos y profundización teórica, sino que se estableció para la creación de una red solidaria y de compromiso internacional entre las militancias de izquierda. Aunque no se profundizó teóricamente en ese momento, este encuentro sentó las bases para el ideario del artista comprometido con los procesos de transformación social, que eclosionaría en los años 60 y 70.

Una generación que compartió con Brecht los años previos a la guerra fría, los años de la zozobra de entreguerras, de la intelectualidad antifascista, de la solidaridad con la República española, de los frentes populares, de la edad dorada de las vanguardias, de la guerra y del “ocaso de occidente”, de la “crisis de la cultura” y la crisis del capitalismo de 1929. En Latinoamérica, esta “crisis de occidente” fue interpretada por muchos artistas y ensayistas de la época como la oportunidad del subcontinente para cumplir un rol regenerador del hombre y de la historia. (García, 2002: 70)

En el segundo momento de relación con Brecht, que se dio durante los años 60 y 70 en Latinoamérica, el contexto político de la región estaba marcado por eventos significativos como la Revolución Cubana, que influyó y sirvió de referencia para los procesos políticos en otros países latinoamericanos. Este periodo también se caracterizó por intervenciones extranjeras, como el bloqueo económico a Cuba por parte de Estados Unidos, así como Golpes de Estado cívico-militares que buscaban frenar los procesos de constitución de Estados populares y socialistas en la región. En el caso específico de Chile, existen evidencias de montajes teatrales llevados a cabo por el TEUCH ya en 1943, aunque esta recepción temprana parece estar relacionada con la inclusión de la dramaturgia de Brecht como parte del repertorio universal y la tendencia teatral de esos años, así como al sentido crítico de la selección del repertorio por parte del TEUCH.

la ardua tarea de refutar un concepto neutro y vacío de universalidad, quebrándolo y mostrando sus fisuras, de realizar el desmontaje inmanente de las pretensiones imperiales de todo modelo de difusión cultural entendido en términos de “fuentes” e “influencias”, cuestionando consecuentemente el propio concepto de universalidad del mejor modo: desde dentro. De lo que se trataría es de valerse de los aportes de la cultura dominante para hacerlos ingresar en el espacio crítico que se abre en la distancia latinoamericana, subvirtiéndolo su preestablecida utilidad para

ponerlos al servicio de las necesidades propias. Para decirlo con un término brechtiano: se trata de lograr una “refuncionalización” de las armas del amo para mejor combatirlo. Y esta idea de “transformación funcional” resulta particularmente pertinente pues sitúa al arte, a la cultura, como una función, es decir, no como una sustancia (“cultura nacional”, “espíritu”, “occidente”), de modo que las manifestaciones de la cultura han de ser evaluadas como los hilos de una red estratégica de relaciones, y no como algo a definir por su esencia intrínseca. (García, 2002: 68)

A pesar de esto, no podemos hablar de una influencia o una apropiación a secas de las propuestas de Brecht en Latinoamérica, y específicamente en Chile, sino más bien de una refuncionalización o, en términos cartográficos, un proceso de *territorialización* de ideas provenientes de esa geografía, no solo de Brecht, sino también de Piscator con su *Teatro del Proletariado* o la *Revista Roja*. Este proceso se puede observar en el trabajo de Isidora Aguirre, específicamente en sus *Cabezones de la Feria*. En esta experiencia, Aguirre prescindió gradualmente de actores profesionales y adoptó un enfoque que iba más allá de la creación artística. No se trataba de hacer arte sino la revolución. Las obras buscaban desentrañar noticias falsas y desinformación sobre asuntos de interés público y situaciones específicas, convirtiéndose así en un teatro de la actualidad de su tiempo.

Pero ¿por eso deben catalogarnos de imitadores de Meyerhold y Tairov? Nunca vimos sus puestas en escenas hasta después de que nuestra propia obra había cristalizado en forma y contenido. Siempre me ha sido indiferente la determinación de prioridades e igual le sucede a mi amigo Brecht –principalmente porque nunca tiene en consideración el hecho único y al mismo recurrente de que ciertas cosas, en cualquier periodo, están “en el ambiente”; es decir, un descubrimiento fisicoquímico puede realizarse simultánea e independientemente en Tokio y en Nueva York. La cuestión no es: ¿qué adoptó fulano (es decir: robó) de zutano?, sino más bien, ¿con qué propósito utilizó este o aquel elemento, y como lo desarrollo o lo cambio en relación con los diferentes problemas, circunstancias y necesidades? En último término, no tiene ningún otro cometido que hacer consciente a los hombres que afluyen al teatro todo lo que aun dormita más o menos turbio y confuso, en su inconciencia. (Piscator, 1963:409)

En el *Teatro contemporáneo*, por su parte, también ocurre una recepción o nueva *territorialización* de la obra de Brecht. Es de suponer que la intervención de la dictadura sobre las universidades chilenas y las escuelas de teatro que funcionaban a alero de estas, censuraran los contenidos que se impartían. Aunque las piezas dramáticas y algunos de los escritos teóricos de Brecht eran conocidos, no fue hasta los años 90 que las obras volvieron a formar parte de la cartelera y la formación de las nuevas generaciones de artistas teatrales. Además, el proceso de transición democrática trajo consigo nuevas experimentaciones escénicas, donde las obras de Brecht comenzaron a adquirir relevancia para las nuevas generaciones, gracias al trabajo de algunos

artistas y maestros que se especializaron en su teoría. Fernando González desempeñó un papel crucial como profesor en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y en su Academia Club de Teatro. Otros artistas como Aliocha de la Sotta, Rodrigo Pérez y Guillermo Calderón también han incorporado elementos del teatro de Brecht en sus trabajos.

En las experiencias analizadas de Pérez y Calderón, el uso de los fundamentos de Brecht se basa en un conjunto de procedimientos de trabajo. Esto incluye la aplicación de la dialéctica para estimular la discusión política, así como la experimentación con diversos materiales en la escena. Estos enfoques permiten la creación de obras donde los elementos contradictorios posibilitan la problematización de temáticas, centrándose en cuestiones como la memoria, la identidad y la representación misma. Además, buscan poner en tensión las retóricas y verdades reproducidas por el aparato cultural neoliberal y de mercado.

Ambos creadores, junto a sus compañías, hacen uso de materiales diversos con el objetivo de involucrar a los espectadores en las problemáticas planteadas, invitándolos a ser productores de ideas, pensamientos y acciones. Además, incorporan numerosos elementos del teatro documento lo que vincula estas experiencias con el teatro de Piscator, aunque con orientaciones y funcionalidades propias.

Particularmente en el trabajo de Guillermo Calderón es posible identificar relaciones con las *Piezas Didácticas* de Brecht o la *Revista de la Rebelión Roja* de Piscator. Lo que Calderón busca con esto, es evolucionar hacia un teatro vinculado a los movimientos políticos, que se haga parte de algo que exceda la *experiencia* estética, para volver a vincularse con las experiencias de la tradición de *teatro político*, asumiendo así, que forma parte de una memoria colectiva, lo que le ha permitido observar su práctica, y la de su equipo desde otro punto de vista, el que tiene relación con volver a dotar al teatro de una funcionalidad política.

Todos estos elementos de continuidad, discontinuidad y o territorializaciones, permiten observar una especie de diálogo entre las experiencias de los diferentes periodos expuestos. Este dialogo es el que constituye la memoria colectiva de esta *tradición discontinua*, dando cuenta de sus desarrollos y declives, de los vacíos, de lo particular de cada experiencia en torno a lo político y

de lo que ha hecho cada una con lo que traía de la otra. Este trabajo se planteó como una primera tentativa de comprensión de los contenidos este proceso.

Emilio García Wehby plantea lo siguiente:

Se puede hablar del teatro como del espacio vacío (otra verdad canónica del siglo pasado). Nada más alejado de la realidad que esto. El teatro nos es el espacio vacío, sino que es el espacio lleno, así como ni la tela al comenzar una pintura ni la hoja al comenzar un escrito están en blanco. Están llenas de todo lo que otros artistas hicieron antes que uno. (García Wehbi, 2015: 248)

Para finalizar, solo me queda agregar que este estudio significó una búsqueda de sentido para mi propia experiencia, para encontrar un vínculo de pertenencia a una comunidad, para identificar la constelación de la que formo parte y de la cual aún desconozco muchos aspectos. En este sentido, también es una invitación abierta para seguir trabajando en la recuperación de otras experiencias que permitan reescribir y profundizar esta cartografía. Por mi parte, esta investigación constituye mi cartografía mínima, mi “espacio vacío”, el lugar de partida para el proceso de experimentación de mi propia experiencia, presente y futura.

## Bibliografía

AGUIRRE, Isidora (1963): *Los Papeleros*. Santiago. Torsegel.

\_\_\_\_\_ (1969): *Los que van quedando en el camino*. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0035805.pdf> > [consulta: 1 junio 2023]

ALVARADO C. Iván; Álvarez B. Gorka (2015): “La praxis teatral como proceso político. Una aproximación antropológica”. En *Ankulegi: gizarte antropologia aldizkaria (revista de antropología social)*. pp 97-110. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5647833> [consulta: 11 noviembre 2023].

\_\_\_\_\_ (2019): “Una visión antropológica para un teatro político en el siglo XXI”. En Molanes, Mónica y Reck, Isabelle (Eds.): *Teatro hispánico en los inicios del siglo XXI. Híbrides, transgresiones, compromiso y disenso*. Madrid: Visor, 2019, pp. 527-539.

ALTHUSSER, Louis (1974): *La Revolución Teórica de Marx*. México. Siglo XXI.

ARAVENA ARAVENA, Cristian (Ed); DEVIA GARRIDO, Catalina; FARIAS CERPA, Maritza; ARTÉS IBAÑEZ, Patricia; SMITH HUDSON, Brian. (Eds.) (2018): *La Escena Inquieta: Teatro Político metropolitano de la época de los sesenta*. Santiago de Chile. Ediciones A89.

ARTÉS, Patricia (2023): *Entrevista a Patricia Artés*. Documento de trabajo. Disponible en: <https://proyectoarde.org/items/show/6856> [consulta: 17 octubre 2023].

BALTRA, Lidia (1971): “Recuento”. *Revista Telecrán*, N° 92. 11 junio. p. 41. Disponible en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-235806.html>. [consulta: 11 noviembre 2022].

BARRIA, Mauricio (2008): “Calias o el efecto fuera de sí”. *Revista Apuntes* N° 130, pp 83-89.

BELLO, Álvaro (2004): *Etnicidad y ciudadanía en América Latina. La acción colectiva de los pueblos indígenas*. Santiago de Chile. Cepal.

BENJAMIN, Walter (1966): *Brecht: ensayos y conversaciones*. Montevideo. Arca Editorial.

\_\_\_\_\_ (1996): *Sobre el concepto de historia. La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: Arcis-Lom.

\_\_\_\_\_ (2008): *Tesis sobre la Historia y Otros Fragmentos*. Ciudad de México. Itaca.

\_\_\_\_\_ (2009): *Materiales preparatorios del escrito 'Sobre el concepto de historia'*. Madrid. Trotta.

BRAVO ELIZONDO, Pedro (1991): *Raíces del teatro popular en Chile*. Guatemala.

\_\_\_\_\_ (2013): *Teatro y Cultura Socialista en Chile*. Santiago. Ariadna.

\_\_\_\_\_ (1994): *Atahualpa del Cioppo, nuestro Brecht en América Latina: 1904-1993*. En *Spring. Latin American Theater Review*. s/n. Pp 161-163. Molina, Luís (Ed.) Celcit. Disponible en <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1028/1003> [consulta: 10 octubre 2022].

BOAL, Augusto (2009): *Teatro del Oprimido*. Barcelona. Alba.

\_\_\_\_\_ (1975): *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Buenos Aires. Corregidor.

BRECHT, Bertolt (1970): *Escritos sobre Teatro, 3vv*. Buenos Aires. Nueva Visión.

\_\_\_\_\_ (1970): *Escritos Políticos*. Buenos Aires. Tiempo Nuevo.

\_\_\_\_\_ (1971): *La política en el Teatro*. Buenos Aires. Alfa.

\_\_\_\_\_ (1977): *Diario de trabajo*, 3vv. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión.

\_\_\_\_\_ (2018): *Breviario de estética teatral y otros ensayos*. Buenos Aires. Editorial Cronos y Caos.

\_\_\_\_\_ (1991): *Historias del Seños Keuner/Me-Ti, libro de los cambios*, Narrativa Completa, tomo 3. Madrid. Alianza Editorial.

BRIGNARDELLO, Javiera (2018): “El Teatro del Pueblo en Chile: una experiencia de organización popular”. *Revista Artescena* N°6. pp 10-32. Disponible en: <http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2018/11/2-Artescena-N°6-JAVIERA-BRIGNARDELLO.pdf> [consulta en: 1 noviembre 2022].

\_\_\_\_\_ (2022): *Entrevista a Gloria Canales - Notas,*” *Archivos de Arte*. Disponible en <http://proyectoarde.org/items/show/3984> [consulta en: 2 noviembre 2022].

\_\_\_\_\_ (2022): *Entrevista a Leila Céspedes,*” *Archivos de Arte*, disponible en <http://proyectoarde.org/items/show/3981> [consulta en: 3 noviembre 2022].

CALDERÓN, Guillermo (2007): *Neva*. Bilbao. Artezblai.

\_\_\_\_\_ (2017): *Teatro. Entrevista a Guillermo Calderón*. [en línea] <<https://www.youtube.com/watch?v=Nen1eacEV1I>> [consulta: 2 abril 2022]

\_\_\_\_\_ (2013): *Escuela*. Manuscrito proporcionado por el autor.

\_\_\_\_\_ (2016): *Mateluna*. Manuscrito proporcionado por el autor.

\_\_\_\_\_ (2019): “Guillermo Calderón: “Siempre estoy hablando de política contemporánea””. En *Revista Santiago*. 30 mayo, [en línea] <<https://revistasantiago.cl/cultura/guillermo-calderon-siempre-estoy-hablando-de-politica-contemporanea/>> [consulta: 9 julio 2023]

\_\_\_\_\_ (2023a): *Entrevista Guillermo Calderón*. Documento de trabajo Disponible en: <https://proyectoarde.org/items/show/6861> [consulta 16 octubre 2023]

\_\_\_\_\_ (2023b): *Charla Guillermo Calderón Casa taller Teatro Sur*. Documento de trabajo Privado. No disponible.

CANALES, Manuel (2006): *Metodologías de investigación social, introducción a los oficios*. Santiago. LOM.

CARRASCO JIMÉNEZ, Edison (2012): *La subversión y los movimientos definidos desde la acción política*. CISMA, Revista del Centro Telúrico de Investigaciones Teóricas. N ° 2. 1° semestre. pp 1-16.

CARVAJAL, Fernanda; VAN DIEST, Camila; (2009): *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990-2008*. Santiago. Cuarto Propio.

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL (2020): *Masterclass en directo de Guillermo Calderón*. [Video online]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=ECQHi-YoQYw&t=550s>> [consulta: 26 mayo 2020].

CHAVEZ, Hiranio (2023): “Ellas danzan solas”. En *Le monde diplomatique*. 20 marzo. Disponible en: <https://www.lemondediplomatique.cl/ellas-danzan-solas-por-hiranio-chavez-rojas.html>> [consulta agosto 2023]

COLAMBRES, Adolfo (1997): “Oralidad y literatura oral”. *Oralidad* N°9, pp. 15-21. Disponible en: <https://studylib.es/doc/6748176/oralidad-y-literatura-oral---portal-de-la-cultura-de-amér...> [consulta: 315 noviembre 2022]

COLECCIÓN PUNTO FINAL (1967): Revista. p19-23.

CONJUNTO (1968): *Teatro Latinoamericano*. N°7. Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

CRUZAT, Ximena; DEVÉS, Eduardo (1985): *Luis Emilio Recabarren. Escritos de Prensa, 1898-1904. Tomo I*. Santiago. Editorial Nuestra América y Terranova Editores.

\_\_\_\_\_ (1986): *Recabarren. Escritos de Prensa*. Editorial Nuestra América y Terranova Editores. Santiago, 1986.

CUCHE, Denis (2004): *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires. Nueva Visión.

DE LA SOTTA, Aliocha (2023): *Entrevista a Aliocha de la Sotta*. Documento de trabajo. Disponible en: <https://proyectoarde.org/items/show/6854> [consulta: 17 octubre 2023].

DE TORO, Alfonso (2004): *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Híbridez - Medialidad - Cuerpo*. Madrid. Editorial Iberoamericana.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2013): *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid. Editorial Antonio Machado.

DIMEO, Carlos (2007): *Teatro Político en América Latina, estéticas y metáforas en el teatro político de los noventa (La dramaturgia política de Héctor Levy-Daniel)*. Tesis doctoral, Universidad de Carabobo de Valencia, Venezuela.

DUBATTI, Ricardo (2009): “Hacia una cartografía del teatro latinoamericano. Poéticas de dirección en el canon occidental: Ricardo Bartís”. En revista *Cátedra de Artes* No 7, pp. 41-63. Facultad de Artes Pontificia Católica de Chile. Santiago.

\_\_\_\_\_ (2021): *Teatro y territorialidad. Perspectivas de la filosofía del teatro y el Teatro Comparado*. Barcelona. Gediza.

DORT, Bernard (1973): *Lectura de Brecht*. Barcelona. Seix Barral.

ECHEBERRIA, Bolívar (1998): *Lo político en la política, en valor de uso y utopía*. México. Siglo XXI.

EL SIGLO (1971) “La maldición de la palabra: Estreno del Teatro Nuevo Popular”. *El Siglo* 5 octubre, p 10. Archivo de Referencias Críticas. Disponible en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-278592.html> . Accedido en 15-04-2021. [consulta: 8 octubre 2022]

EGAÑA, Daniel (2005): *Narraciones de la tortura. Su representación en tres textos dramáticos*. Tesis de grado. Universidad de Chile, Santiago. Disponible en: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/106445>. [consulta: 5 julio 2023]

FAIGUENBAUN, Sergio, (2017): *Toda una vida. Historia de INDAP y los campesinos (1962-2017)*. FAO. Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura-INDAP. Instituto de Desarrollo Agropecuario. Disponible en: <https://www.fao.org/3/i8038s/i8038s.pdf> [consulta: 26 agosto 2022]

FERNÁNDEZ GUIBELLINI, Laura (2011): *Aproximaciones al caso Baader – Meinhof. La construcción de sentido y la demora*. [en línea] <<http://web.uam.es/otros/estetica/DOCUMENTOS%20EN%20PDF/LAURA%20GIBELLINI.pdf>> [consulta: 23 agosto 2015].

FUNDACIÓN TEATRO A MIL (2010): *Los que van quedando en el camino* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TKr77fbW1B0> [consulta: 5 agosto 2023].

FOCAULT, Michel (1976): *Historia de la Sexualidad: La voluntad de saber*. Madrid. Siglo XXI de España Editores.

\_\_\_\_\_ (1984): *Historia de la Sexualidad: El uso de los placeres*. Madrid. Siglo XXI de España Editores.

\_\_\_\_\_ (1998): *Tecnologías del yo, y otros textos afines*. Buenos Aires. Paidós.

\_\_\_\_\_ (1999): *El nacimiento de la medicina social. Estrategias de Poder, Obras Esenciales, Volumen II*. Buenos Aires. Paidós.

\_\_\_\_\_ (1999): *Estética, ética y hermenéutica. Barcelona. Obras esenciales. Volumen III*. Buenos Aires. Paidós.

\_\_\_\_\_ (2003): *El yo minimalista y otras conversaciones*. Buenos Aires, La Marca.

\_\_\_\_\_ (2003): *El libro como experiencia. Conversación con Michel Foucault en La inquietud por la verdad. Escritos sobre la sexualidad y el sujeto*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

\_\_\_\_\_ (2012): *Historia de la Sexualidad: La inquietud de sí*. Madrid. Siglo Veintiuno Editores.

\_\_\_\_\_ (2012): *Metodología para el conocimiento del mundo: cómo deshacerse del marxismo” en El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

\_\_\_\_\_ (2018): *Historia de la Sexualidad: Confesiones de la carne*. Madrid. Siglo Veintiuno Editores.

FORTTES, Catalina (2010): “Guillermo Calderón en conversación: "Chile como nación puede acabarse””. En *Mester*, 39, pp 57-66 Disponible en: <https://escholarship.org/uc/item/22x9x219>. [consulta: 7 septiembre 2023].

GARCÍA WEHBI, Emilio (2015): “Poética del disenso. Manifiesto para mí mismo”. Revista *Landa* Vol. 3, N° 2, pp 241-249. Disponible en: <https://revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol3n2/16.%20OLHARES%20-%20Emilio%20Garc%C3%ADa%20Whebi.pdf>. [consulta: 15 octubre 2023].

GARCÍA, Luis Ignacio (2012): “Brecht y América Latina, Modelos de Refuncionalización”. *A Contracorriente: Una Revista De Estudios Latinoamericanos*, N°9 (2), 31 enero, pp 65-100. Disponible en: <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/106> [consulta: 9 noviembre 2022]

GARCÍA DEL CAMPO, Juan Pedro (2004): “El conflicto y la escena: arte y política en Piscator” *Riff-Raff: revista de pensamiento y cultura*, N° 26, pp.107-115. España.

GONZALEZ, Mónica (2002): “Francisco Ferrer Lima: Capitán Max”. *Siete + 7*, 19 abril, pp. 12-13. Disponible en: <https://ciperchile.cl/wp-content/uploads/el-hombre-clave.pdf>. [consulta: 28 octubre 2023]

GONZALEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio. (2003): *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile.

GRAMSCI, Antonio (1981): *Cuadernos de la cárcel*. Puebla. Ediciones Era.

GREZ, Sergio (2011): “¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile, 1895-1927”. *Revista Estudios Avanzados*, N°15, junio, pp 9-29. Disponible en: <https://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/ideas/article/view/162> [consulta: 30 octubre 2023]

GRIFFERO, Ramón (1985): *Manifiesto como en los viejos tiempos. Para un teatro autónomo*. Disponible en: <https://griffero.cl/1985-manifiesto-como-en-los-viejos-tiempos-para-un-teatro-autonomo/> [consulta: 25 mayo 2023].

GUACSH, Anna María (2013): *Arte y Archivo 1920-2010. Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*. Akal, Arte Contemporáneo; 315. Madrid.

GUATTARI, Félix y ROLNIK, Suely (2006): *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid. Traficantes de Sueños.

GUEVARA, Ernesto (1985): *Pasajes de la Guerra Revolucionaria*. La Habana. Editorial de Ciencias Sociales. Disponible en: <https://www.cubanamera.org/Documentos/Pasajesdelaguerrarevolucionaria.pdf> [consulta: 16 mayo 2022]

GIUNTA, Andrea (2001): *Chile y Argentina: Memorias en turbulencia. Pensar en/la Postdictadura*. Santiago de Chile. Editorial Cuarto Propio.

GUTIERREZ, Pía y JEFTANOVIC Andrea (2015): *Archivo Isidora Aguirre, composición de una memoria*. Santiago. Ediciones El Clan.

\_\_\_\_\_ (2009): “La madre desnaturalizada: género y política como teatralidades sociales”. *Apuntes De Teatro* 131, pp 138–151. Disponible en: <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/issue/view/2735/491> [consulta: 8 octubre 2023]

HANSON, Jaime (2002): “Encuentro virtual con Isidora Aguirre”. *De Assaig Teatre. Revista de l'associació d'Investigació i Experimentació Teatral* N°33-34 pp 43 / 66. Disponible en: <http://www.isidoraaguirre.com/entrevistas/EncuentroVirtualconIsidoraAguirre-web.pdf> [consulta: 25 mayo 2022]

HORMIGÓN, Juan Antonio (2012): *El legado de Brecht*. Madrid. ADE.

HURTADO, María de la Luz (1995): “Recorrido a través de La Troppa”. *Apuntes De Teatro*, N°109, pp 55-68. Disponible en: <https://ojs.uc.cl/index.php/RAT/article/view/59377> [consulta: 16 octubre 2023].

\_\_\_\_\_ (1996): “El teatro de Ramón Griffero”: Del grotesco al melodrama. *Apuntes De Teatro*, N° 110, p 37-54. Disponible en: <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/issue/view/2833>

\_\_\_\_\_ (1997): “De las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90”. *Apuntes De Teatro* N° 112, pp 13-30. Disponible en: <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/57997> [consulta: 30 agosto 2023]

\_\_\_\_\_ (1999): “Teatro en la difícil transición. Chile 1990-2000. Una década de desarrollo cultural”. Edición especial *Revista Cultura*, N° 25. pp 46-48. Secretaría de Comunicación y Cultura; Ministerio Secretaría General de Gobierno.

\_\_\_\_\_ (2001): “Teatralidad transculturada en la trilogía de melodramas dirigidos por Andrés Pérez”. *Apuntes De Teatro* N° 119 y 120, pp 149-168. Disponible en: <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/59153> [consulta, 26 agosto 2023]

\_\_\_\_\_ (2009): Teatro chileno: historicidad y autoreflexión. *Nuestra América*, N°7, agosto, pp 143-158. Disponible en: <https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2691/3/143-158.pdf> [consulta: 27 agosto 2023]

\_\_\_\_\_ (2010): *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena. Tomo IV.1990 -2009*. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile 2010.

ICONOCLASISTAS (2007): *Creación política y libre circulación* Disponible en: <https://ia902802.us.archive.org/3/items/textosypublicacionesicn/202344034-Creacion-politica-y-libre-circulacion.pdf> [consulta 8 marzo 2021].

\_\_\_\_\_ (2007): *Iconoclasistas: mapeos críticos, prácticas colaborativas y recursos gráficos de código abierto*. Disponible en: <https://ia902802.us.archive.org/3/items/textosypublicacionesicn/202343142-Iconoclasistas-mapeos-criticos-practicas-colaborativas-y-recursos-graficos-de-codigo-abierto.pdf> [consulta: marzo 2021]

\_\_\_\_\_ (nd): *Once tesis para cartógrafos ocasionales*. Disponible en: <https://ia902802.us.archive.org/3/items/textosypublicacionesicn/216098278-Once-tesis-para-cartografos-ocasionales.pdf> [consulta: marzo 2021].

\_\_\_\_\_ (nd): *Instrucciones para realizar un taller de mapeo colectivo*. Disponible en: <https://ia902802.us.archive.org/3/items/textosypublicacionesicn/203509801-Instrucciones-para-realizar-un-taller-de-mapeo-colectivo.pdf> [consulta: 9 marzo 2021].

JAMESON, Fredric (2013): *Brecht y el método*. Buenos Aires. Manantial.

JARDÓN, Ignacio (2013): *Introducción a los cuadernos de la cárcel. Antonio Gramsci, una lectura filosófica*. Fundación Primero de Mayo.

KIRBERG BALTIANSKY, Enrique (1979): *Los Nuevos Profesionales Educación Universitaria de Trabajadores Chile: UTE, 1968 – 1973*.

LAGOS, Soledad (1994): *Creación Colectiva. Teatro chileno a fines de la década de los 80*. Frankfurt. Peter Lang.

\_\_\_\_\_ (1997): “Hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los ’90”. *Apuntes de Teatro* N° 112, pp 104- 114. Disponible en: <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/58061> [consulta: 3 septiembre 2023]

\_\_\_\_\_ (2004): *La búsqueda de una nueva estética: Imagen y Gestualidad*. [en línea] <https://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/pa/artes/1200451412471abusquedadeunanuevaestetica.doc>. [consulta: 5 septiembre 2023]

\_\_\_\_\_ (2008): “De los márgenes de la dictadura al centro de la nueva democracia y Persiguiendo al Monstruo. La dramaturgia contemporánea en lengua alemana y sus directores en Chile: diálogo entre Luis Ureta y Soledad Lagos”. *Theater der Zeit, “Chile - Vom Rand ins Zentrum (“Chile: de los márgenes hacia el centro”)* edición especial bilingüe coordinada por Soledad Lagos, Berlín, pp 43-48 y pp 68-73.

\_\_\_\_\_ (2023): “Trilogía La Patria - Teatro La Provincia: indagaciones en la identidad individual y colectiva de los chilenos”. *Apuntes De Teatro*, (128), pp 124–131. Disponible en: <https://ojs.uc.cl/index.php/RAT/article/view/58095>. [consulta: 7 octubre 2023].

LAYERA, Marco (2023): *Entrevista a Marco Layera*. Documento de trabajo. Disponible en: <https://editorial.proyectoarde.org/entrevista-a-marco-layera-para-escenas-de-lo-politico-cartografia-del-teatro-politico-chileno/> [consulta: 17 octubre 2023].

LEONARD, Marcelo (2023): *Entrevista a Marcelo Leonard*. Documento de trabajo. Disponible en: <https://editorial.proyectoarde.org/entrevista-a-marcelo-leonard-para-escenas-de-lo-politico-cartografia-del-teatro-politico-chileno/> [consulta: 17 octubre 2023].

LIPCEN, Erika (2018): *Crisis de la transmisión y montaje de citas en Walter Benjamin*. *Revista Pilquen. Sección Ciencias Sociales*. Vol. 21. N°4, pp 1-9. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6775674> [consulta: 15 agosto 2023].

MEMORIA CHILENA. (nd): *Informe rettig*. Disponible en: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94640.html> [consulta: 17 julio 2023].

MACAYA-RUIZ, Albert (2017): “Trayectos en el mapa: artes visuales como representación del conocimiento”. En *Arte, Individuo y Sociedad*, N° 29 (2), pp 387-404. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.55105> [consulta: 20 mayo 2022].

MONTECINOS, Sonia y ARAYA, Alejandra (2010): *Materia y Memoria: Tesoros patrimoniales de la Universidad de Chile*. Disponible en <https://libros.uchile.cl/files/presses/1/monographs/3/submission/proof/2/#zoom=z>. [consulta en: 12 noviembre 2022].

MORENO, Alexis (2023): *Entrevista a Alexis Moreno*. Documento de trabajo. Disponible en: <https://proyectoarde.org/items/show/6859> [consulta: 17 octubre 2023].

MOUFFE, Chantal (2001): *Prácticas artísticas y democracia agonista*. Barcelona. Contratextos.

\_\_\_\_\_ (2007): *En torno a lo Político*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

NEGRI, Toni (2000): *Arte y Multitudo, Ocho Cartas*. Sánchez, Raúl (Ed.). Trotta. Disponible en: [https://exilsite.files.wordpress.com/2012/12/arte-y-multitudo\\_-negri1.pdf](https://exilsite.files.wordpress.com/2012/12/arte-y-multitudo_-negri1.pdf) [consulta: 20 enero 2020].

\_\_\_\_\_ (2021): *Spinoza ayer y hoy: ensayos 3*. Editorial Cactus. Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (2006): “La constitución de lo común”. *Revista de estudios para el desarrollo social de la Comunicación*, N°3, pp 171-178. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3664706> [consulta: 5 enero 2023].

TALLERES DE LA CULTURA (1972): *Número Uno*. Diciembre 1972. Publicación de la Secretaría Nacional de Extensión y Comunicaciones de la Universidad Técnica del Estado-Chile.

OCHSENIUS, C. (1982): *Teatros universitarios de Santiago: 1940-1973. El Estado en la escena*. Santiago de Chile: Documento de trabajo, Centro de Indagación Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística. Disponible en: <http://www.archivoceneca.cl/2018/08/07/teatros-universitarios-de-santiago-1940-1973-el-estado-en-la-escena/> [consulta: 1 agosto 2022].

ONG, Walter (1980): *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la Palabra*. México. FCE.

ORELLANA, Ernesto (2023): *Entrevista a Ernesto Orellana*. Documento de trabajo. Disponible en: <https://proyectoarde.org/items/show/6855> [consulta: 17 octubre 2023].

PALERMO, Zulma (2011): *¿Por qué vincular Literatura Comparada con la interculturalidad?* En Adriana Crolla, comp. *Lindes de la Literatura Comparada*. Santa Fe. Universidad Nacional del Litoral. Ediciones Especiales.

PAREDES, Pablo (2005): *Javier Riveros Basoalto: La Pornografía de la Pobreza*. Disponible en: <http://www.letras.mysite.com/pp090505.htm>. [consulta: 7 octubre 2023]

PAASI, Anssi (2003): *Territory*. En J. Agnew, k. Mitchell, and G. Toal (eds). *A Companion to Political Geography*. New York. Blackwell Publishing.

PERALES, Verónica (2010): “Cartografías desde la perspectiva artística. Diseñar, trazar y navegar la contemporaneidad”. *Arte, Individuo y Sociedad*. 22.2: pp 83-90. Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/277843489\\_Cartografias\\_desde\\_la\\_perspectiva\\_artistic\\_a\\_disenar\\_trazar\\_y\\_navegar\\_la\\_contemporaneidad](https://www.researchgate.net/publication/277843489_Cartografias_desde_la_perspectiva_artistic_a_disenar_trazar_y_navegar_la_contemporaneidad) [consulta: 22 mayo 2022].

PEREIRA, Sergio (2005): *Dramaturgia anarquista en Chile*. Editorial Universidad de Santiago. Santiago.

PEREZ, Rodrigo (2005): *Cuerpo*. Documento de trabajo facilitado por el autor.

\_\_\_\_\_ (2006): *Madre*. Documento de trabajo facilitado por el autor.

\_\_\_\_\_ (2012): “Sintéticamente: mecánicas de la escenificación (escuchar) Sobre Los perros”. *Apuntes De Teatro*, N° 135, pp 97–102. Disponible en <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/3208> [consulta 10 octubre 2023].

PÉREZ, Rodrigo (2023): *Conversación con Rodrigo Pérez*. Documento de trabajo privado.

\_\_\_\_\_ (2023a): *Entrevista Rodrigo Pérez*. Documento de trabajo disponible en <https://proyectoarde.org/items/show/6853> [consulta: 17 octubre 2023].

\_\_\_\_\_ (2023b): “Sobre la dirección de Quarteto”. *Apuntes De Teatro*, N° 112, pp 59–62. <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/58019> [consulta: 9 octubre 2023].

\_\_\_\_\_ (2023c): “El discurso en la escena”. *Apuntes De Teatro*, N° 115, pp 22–25. Disponible en <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/59171> [consulta: 9 octubre 2023].

\_\_\_\_\_ (2023d): “Añorando el mar desde un país sombrío”. *Apuntes De Teatro*, N° 108, pp 89–90. Disponible en <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/67833> [consulta: 10 octubre 2023].

\_\_\_\_\_ (2023e): “El discurso que crea sentido: Madame de Sade de Yukio Mishima: Pérez vs. Pérez”. *Apuntes De Teatro*, N° 115, pp 50–55. Disponible en <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/59197> [consulta: 8 octubre 2023].

PEREZ, Rodrigo; RIVEROS, Javier. (2003): *Provincia señalada*. Documento de trabajo facilitado por el autor.

PÉREZ DE AYALA, Ramón (1919): *Las Máscaras, vol. II*. Madrid. Editorial Saturnino Calleja.

PIGLIA, Ricardo (1975): *Revista Los Libros: para una crítica política de la cultura*. N° 40. Buenos Aires.

PINTO, Julio (2007): *Desgarros y utopías en la pampa salitrera. La consolidación de la identidad obrera en tiempos de la cuestión social. 1890-1923*. Santiago. Lom.

PIÑA, Juan Andrés (1994): “Teatro Chileno. De la marginación a la consolidación”. *Revista Cultura* N° 15, pp 148-151.

\_\_\_\_\_ (2006): *Fundación, renovación y compromiso en la escena nacional. 100 años de cultura chilena. 1905-2005*. Santiago de Chile, Zig-Zag.

PISCATOR, Erwin (1963): *El Teatro Político y otros materiales*. Argitaletxe. HIRU.

POBLETE, Paula (2012): *Entre líneas, figuras del espectador*. Tesis de Máster. Universidad Complutense de Madrid. No publicada. Recurso facilitado por su autora.

POSADA, Francisco (1969): *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*. Buenos Aires: Galerna.

PRADENAS, Luis (2006): *Teatro en Chile. Huellas y Trayectorias. Siglos XVI-XX*. Santiago. LOM.

RANCIÈRE, Jacques (2006): *Política, Policía, Democracia*. Santiago de Chile. LOM.

\_\_\_\_\_ (2009): *El reparto de lo sensible, estética y política*. Santiago de Chile. LOM.

\_\_\_\_\_ (2010): *El espectador emancipado*. Buenos Aires. Manantial.

RECABARREN, Luis Emilio (1921): *Desdicha Obrera*. Disponible en: <https://luisemiliorecabarren.cl/teatro-obrero-desdicha-obrera-luis-emilio-recabarren/> [consulta: 26 agosto 2023].

REIMAN, Elisabeth y RIVAS, Fernando (1971): *La Lucha por la tierra*. Empresa Editora Nacional Quimantú LTDA.

RICHARD, Nelly (2001): *Residuos y metáforas*. Santiago. Editorial Cuarto Propio.

\_\_\_\_\_ (2002): *La crítica de la memoria*. Cuaderno de Literatura. Vol. 8, N° 15, pp 187-193. Bogotá. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5228610> [consulta: 15 diciembre 2019].

\_\_\_\_\_ (2010): *Crítica de la memoria*. Santiago. Ediciones UDP.

\_\_\_\_\_ (2013): *Crítica y política*. Santiago. Editorial Palinodia.

\_\_\_\_\_ (2021): *Zona de Tumultos: Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard: 1986-2020*. Buenos Aires. CLACSO.

RODRÍGUEZ, Orlando (1973): *Teatro chileno (su dimensión social)*. Editorial Quimantú. Santiago, 1973.

ROJAS, Elizaldo (1971): “Un Teatro contingente”, *La Nación* jul. 29, p 20. Disponible en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-235805.html>. [consulta 11 noviembre 2022]

ROJO, Sara (2008): “Teatro Chileno y anarquismo (desde comienzos de siglo XX hasta el periodo dictatorial)”. *AISTHESIS*, N° 44, pp 83-96 Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/250372739\\_Teatro\\_chileno\\_y\\_anarquismo\\_desde\\_comienzos\\_de\\_siglo\\_XX\\_hasta\\_el\\_periodo\\_dictatorial](https://www.researchgate.net/publication/250372739_Teatro_chileno_y_anarquismo_desde_comienzos_de_siglo_XX_hasta_el_periodo_dictatorial) [consulta: 25 junio 2021]

SAAVEDRA, Lorena (2018): “Mateluna, cuando la ficción no es suficiente”, en *Textualidades y teatralidades: cuando el teatro se piensa a sí mismo*. Universidad de Chile. Argus-a Artes & Humanidades Vol VII Ed. N° 28.

SAIZ, Marcela (2014): *Recuperación de la función política del teatro: apelaciones y propuestas ético-políticas en la dramaturgia de Guillermo Calderón*. Apuntes De Teatro, (139), pp 65–86. Disponible en: <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/32309> [consulta: 10 octubre 2023]

\_\_\_\_\_ (2013): *El teatro político de Guillermo Calderón: Teatro, Historia y Memoria en una poética de las ideas*. Tesis Magister. Universidad de Chile. Disponible en <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/116042> [consulta: 10 abril 2022]

SALINAS ARAYA, Adán (2014): *La semántica biopolítica, Foucault y sus recepciones*. Viña del Mar. CENALTES.

\_\_\_\_\_ (2019): “Filosofía teatral: lecturas posibles de Deleuze”. *Hermenéutica intercultural. Revista de filosofía*, N° 32, pp. 145-160. Disponible en: <https://ediciones.ucsh.cl/index.php/hirf/article/view/2111/1894>. [consulta: 8 enero 2023]

SÁNCHEZ, José Antonio (2007): *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Visor Libros, Madrid.

\_\_\_\_\_ (2017): *Cuerpos Ajenos*. La Uña Rota, Segovia.

SANTOS, Milton (1994): “El retorno del territorio”. En Santos, Milton; Sousa, María Adélia; Silveira María Laura (Ed.) *Territorio, globalización y fragmentos*, pp 15-20. Disponible en

[https://www.academia.edu/42779861/Santos\\_M\\_1996\\_El\\_retorno\\_del\\_territorio](https://www.academia.edu/42779861/Santos_M_1996_El_retorno_del_territorio) [consulta: 20 abril 2022].

SOLORZANO, C. WEIZ, G. (1997): *Métodos y Técnicas de Investigación Teatral*. México. Escenología.

SUBERCASEAUX, Bernardo (2007): *Historia de las ideas y la cultura en Chile. Tomo IV. Nacionalismo y cultura*. Santiago. Universitaria.

TRONCOSO, Juan Pablo (2018): *Dramaturgias de la memoria. Violencia política y puesta en crisis del personaje en tres obras chilenas: Escuela (2013) de Guillermo Calderón, Yo maté a Pinochet (2013) de Cristián Flores e Hilda Peña (2014) de Isidora Stevenson*. Tesis de Magister. Universidad de Chile. Disponible en: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/170313> [consulta: 29 septiembre 2023].

URQUETA, Jesús (2023): *Entrevista a Jesús Urqueta*. Documento de trabajo disponible en <https://proyectoarde.org/items/show/6857> [consulta: 17 octubre 2023].

VERA-PINTO SOTO, Iván (2018): *Luis Emilio Recabarren: Teatro y Desdicha Obrera*. Chile. Disponible en: [https://www.academia.edu/37412739/LUIS\\_EMILIO\\_RECABARREN\\_TEATRO\\_Y\\_DESDICHA\\_OBRERA](https://www.academia.edu/37412739/LUIS_EMILIO_RECABARREN_TEATRO_Y_DESDICHA_OBRERA) [consulta: 5 abril 2022].

VERZERO, Lorena (2013): *Teatro Militante, radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires. Biblos.

VICENTE HERNANDO, Cesar (2013): *La escena constituyente, teoría y práctica del teatro político*. Madrid. Centro de Documentación Crítica.

VIDAL, Virginia (1973): "Los desterrados", *El Siglo*, 27 mayo, p 12. Disponible en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-240239.html> [consulta 2 noviembre 2022].

\_\_\_\_\_ (1973b): "*Victor Torres un dramaturgo con muchos premios, pero sin escenarios*". *El Siglo*, 23 febrero, p 18. Disponible en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-239834.html> [consulta 2 noviembre 2022].

VON HUMMMEL, Alexandra (2023): *Entrevista a Alexandra von Hummel*. Documento de trabajo disponible en <https://proyectoarde.org/items/show/6858> [consulta: 17 octubre 2023].

WALLFFIGUER BELMAR, Daniela. (2021): *El teatro comprometido. Su contribución al movimiento popular chileno 1963-1973*. Concepción. Ediciones Escaparate.

\_\_\_\_\_ (2021b): "El rol del teatro chileno durante el gobierno de la Unidad Popular. Desde la contención artística institucional hasta la explosión cultural en las calles. 1970-1973". En *Revueltas. Revista chilena de historia social y popular*. N°04, Julio 2021. Disponible en <https://revistarevueltas.cl/ojs/index.php/revueltas/article/download/35/31>. [consulta: 27 septiembre 2022].

WEISS, Peter (1976): *Escritos Políticos*. Barcelona. Editorial Lumen.

WILLET, John (1963): *El Teatro de Bertolt Brecht*. Buenos Aires. Compañía General Fabril Editora.

WILLIAMS, Raymond (2000): *Marxismo y literatura*. Península. Buenos Aires.

YAÑEZ, Valeria (2018): *EL Legado Teatral y Cultural de Luis Emilio Recabarren*. Tesis.

ZAMORA, José Antonio (2011): *Memoria e historia después de Auschwitz*. Isegoría.

## IMAGENES

Imagen 1: Madre Coraje TEUCH en el Municipal, 1953: <https://mas.municipal.cl/brecht-y-la-compania-de-teatro-experimental/>.

Imagen 2: Afiche opera de tres centavos ITUCH, 1959: [https://bibliotecadigital.uchile.cl/discovery/fulldisplay?vid=56UDC\\_INST:56UDC\\_INST&tab=Everything&docid=alma991004272209703936&lang=es&context=L&adaptor=Local%20Search%20Engine&query=any,contains,programas%20de%20teatro,AND&sortby=rank&mode=advanced&offset=10&virtualBrowse=true](https://bibliotecadigital.uchile.cl/discovery/fulldisplay?vid=56UDC_INST:56UDC_INST&tab=Everything&docid=alma991004272209703936&lang=es&context=L&adaptor=Local%20Search%20Engine&query=any,contains,programas%20de%20teatro,AND&sortby=rank&mode=advanced&offset=10&virtualBrowse=true).

Imagen 3: La Madre DETUCH, 1971: <https://libros.uchile.cl/files/presses/1/monographs/3/submission/proof/226/#zoom=z>.

Imagen 4: programa tercera versión del Festival de Teatro Obrero, fuente <https://revista.ecfrasis.com/2020/05/24/hacia-la-construccion-de-un-sujeto-politico-el-teatro-como-agente-educativo-y-creador-de-conciencia-social-1958-1973/1964-tercer-festival-de-teatro-obrero/>.

Imagen 5: Prensa obra "Los desterrados", polémica obra en el Antonio Varas. (artículo) La Segunda (Santiago, Chile), mayo 18, 1973, p. 25. En <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-240239.html>.

Imagen 6: Artículo diario el Siglo Víctor Torres un dramaturgo con muchos premios, pero sin escenarios: (entrevistas) (artículo) / Virginia Vidal. El Siglo (diario: Santiago, Chile) -- feb. 23, 1973, p. 18. retr. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-239834.html>.

Imagen 7: Artículo Prensa sobre Elizaldo Rojas (Un Teatro contingente. (artículo) La Nación (Diario: Santiago, Chile) -- jul. 29, 1971, p. 20.

Imagen 8: Artículo obra Recuento Elizaldo Rojas en (Recuento (artículo) / Lidia Baltra. Telecrán (Revista: Santiago, Chile) -- no. 92 (junio 11, 1971), p. 41. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-235806.html>).

Imagen 9-10-11: Teatro del Pueblo, "Carné de amigo del Teatro del Pueblo," *Archivos de Arte*, consulta 22 de noviembre de 2022, <http://proyectoarde.org/items/show/3971>.

Imagen 12: Clifford Odets, "Fotografía de montaje de Esperando al zurdo.," *Archivos de Arte*, consulta 22 de noviembre de 2022, <http://proyectoarde.org/items/show/4004>.

Imagen 13: Fotografías obra *Esperando al zurdo*: Clifford Odets, "Fotografía de montaje de Esperando al zurdo.," *Archivos de Arte*, consulta 22 de noviembre de 2022, <http://proyectoarde.org/items/show/4003>.

Imagen 14-15-16: Eduardo Pérez, "Programa de Chinchilote," *Archivos de Arte*, consulta 22 de noviembre de 2022, <http://proyectoarde.org/items/show/4006>.

Imagen 17: Eduardo Pérez, "Fotografía de montaje Chinchilote: el campesino, la vaca y el sacerdote," *Archivos de Arte*, consulta 22 de noviembre de 2022, <http://proyectoarde.org/items/show/4008>.

Imagen 18-19: Fotografías rodaje La Maldición de la Palabra y Tela de Cebolla: <https://archivopatrimonial.usach.cl/escenicas/?portfolio-cat=teatro-nuevo-popular>.

Imagen 20: Texto de Cabezones de la Feria "La verdad detrás de la mentira" <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-048-008-008/>.

Imagen 21: Texto de Cabezones de la Feria "Para denuncia del bloqueo de Kennecott" <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-048-008-002/>.

Imagen 21: Los Cabezones de la Feria: <https://isidoraaguirre.usach.cl/fotografia/ia-056-002-010/>.

Imagen 22: Los Cabezones de la Feria: <https://isidoraaguirre.usach.cl/fotografia/ia-056-002-010/>.

Imagen 23: Afiche de la obra "Los que van quedando en el camino" Antonio Varas  
<https://isidoraaguirre.usach.cl/grafica/ia-063-063-024/>.

Imagen 24: Escenas de la obra "Los que van quedando en el camino" en Holanda  
<https://isidoraaguirre.usach.cl/fotografia/ia-066-004-013/>.