



## **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos

Facultad de Filosofía y Letras

Cultura, procesos identitarios, artísticos y cultura política en América Latina

El asalto político a partir de lo estético: dramaturgias del Teatro Político chileno y argentino en la época del sesenta

Tesis

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
Maestría en Estudios Latinoamericanos

PRESENTA:

Cristian A. Aravena Aravena

TUTOR PRINCIPAL

Doctor Daniel Inclán

Instituto de Investigaciones Económicas UNAM

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

Dra. Mágina Millán

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales UNAM

Dra. Kristina Pirker

Facultad de Filosofía y Letras UNAM e Instituto Mora

Dr. Miguel Ángel Esquivel

Facultad de Filosofía y Letras UNAM

Dra. Lorena Verzero

Universidad de Buenos Aires - CONICET

México. Distrito Federal, Ciudad Universitaria. Enero de 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>4</b>
<b>I. TERRITORIOS POLÍTICOS DEL TEATRO EN AMÉRICA LATINA EN LA ÉPOCA DE LOS AÑOS SESENTA.....</b>	<b>39</b>
<b>2. ALGUNOS TRAZOS DEL TEATRO POLÍTICO.....</b>	<b>41</b>
<b>3. SOBRE LA ÉPOCA DE LOS AÑOS SESENTA EN AMÉRICA LATINA .....</b>	<b>45</b>
<b>4. AGENTES: EL INTELLECTUAL.....</b>	<b>48</b>
<b>5. REVISTA CONJUNTO Y LAS REDES DEL TEATRO LATINOAMERICANO .....</b>	<b>53</b>
<b>6. RADICALIZACIONES Y EXCLUSIONES .....</b>	<b>63</b>
<b>II. MODERNOS DESDE LAS SOMBRAS: LECTURA EPOCAL Y ESTÉTICA DE LOS AGENTES DEL CAMPO TEATRAL ARGENTINO.....</b>	<b>69</b>
<b>1. LA SEGUNDA MODERNIDAD ARGENTINA.....</b>	<b>70</b>
<b>2. EL TEATRO DEL PUEBLO TRINCHERA DE LA IZQUIERDA TRADICIONAL.....</b>	<b>77</b>
<b>3. EL TEATRO INDEPENDIENTE, ASPECTOS DE INGRESO AL DEBATE ESTÉTICO Y LA CUESTIÓN NACIONAL.....</b>	<b>84</b>
<b>4. ENCANDILAMIENTOS DE MODERNIDAD O LA MODERNIDAD SOY YO .....</b>	<b>96</b>
<b>III. INVENTAR MODERNIDADES: LECTURA EPOCAL Y ESTÉTICA DE LOS AGENTES DEL CAMPO TEATRAL CHILENO.....</b>	<b>106</b>
<b>1. “INVENTAR CONDICIONES” PARA UN CAPITALISMO PERIFÉRICO .....</b>	<b>108</b>
<b>2. INVENTAR UNA TRADICIÓN PARA UN TEATRO OFICIAL: PORQUE OTRA TRADICIÓN YA EXISTÍA .....</b>	<b>115</b>
<b>3. LOS TEATROS UNIVERSITARIOS .....</b>	<b>120</b>
<b>4. SUJETOS Y TEMAS EN TRÁNSITO POR EL “CAMPO BORDADO” .....</b>	<b>134</b>
<b>IV. VARIOS BRECHT, UNA CORDILLERA Y DOS PAÍSES.....</b>	<b>140</b>
<b>1. ALGUNOS ASPECTOS SOBRE EL DISTANCIAMIENTO.....</b>	<b>149</b>
<b>V. ENSAYOS DEL ASALTO POLÍTICO POR LO ESTÉTICO.....</b>	<b>154</b>
<b>2. MÁRGENES DESBORDADOS .....</b>	<b>160</b>
<b>3. LA VÍA CHILENA AL BRECHTIANISMO.....</b>	<b>166</b>
<b>VI. UNA ESCRITORA, UN PAÍS Y SUS POSIBLES: ISIDORA AGUIRRE LETRAS EN ACCIÓN DEL COMPROMISO A LA MILITANCIA.....</b>	<b>170</b>
<b>1. LOS PAPELEROS (1963) O LA ENFERMEDAD DE LA BASURA.....</b>	<b>174</b>
<b>2. ALGUNOS ASPECTOS FORMALES DEL TEATRO ÉPICO EN ISIDORA AGUIRRE.....</b>	<b>192</b>
<b>3. DESBORDANDO EL CAMPO BORDADO: EL TEATRO EXPERIMENTAL POPULAR AFICIONADO TEPA.....</b>	<b>197</b>
<b>VII. “ENTRAÑAR” UNA NACIÓN: LA NUEVA IZQUIERDA ARGENTINA Y SU POSICIONAMIENTO EN LAS TABLAS .....</b>	<b>202</b>
<b>1. ENTRAÑAR CONTRA LA DISTANCIA DEL COMPROMISO.....</b>	<b>211</b>
<b>2. NACIONALIZAR A TODA COSTA.....</b>	<b>217</b>
<b>3. EL AVIÓN NEGRO UNA EXPERIENCIA DE CREACIÓN DRAMATÚRGICA COLECTIVA.....</b>	<b>223</b>
<b>EPÍLOGO.....</b>	<b>235</b>



El Salvador 1980

**Chiltic Amat**

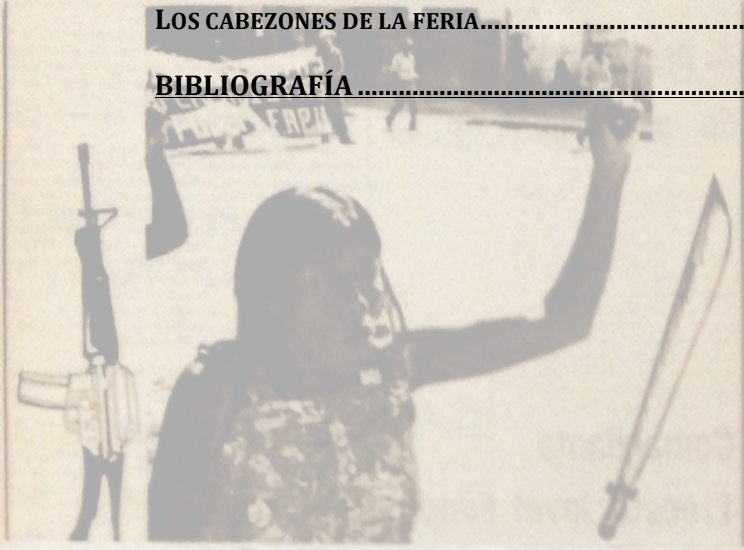
**FARN**

FUERZAS ARMADAS DE LA

**DERRUMBAR LOS MUROS DE UN TEATRO NACIONAL O EL TEATRO MILITANTE: UNA DEFINICIÓN Y UNA EXPERIENCIA..... 235**

**LOS CABEZONES DE LA FERIA..... 243**

**BIBLIOGRAFÍA..... 254**



REVOLUCIÓN

YUNIONISTA

DE AMÉRICA

El 10 de enero

Los primeros treinta años de la Revolución Cubana, bajo la competente dirección del Comandante Fidel Castro.

La Revolución liberó a Cuba de la sangrienta tiranía reaccionaria de Batista y de la dominación económica y política del imperialismo norteamericano.

Al mismo tiempo, dió lugar desde entonces, a un nuevo y vigoroso proceso de transformaciones económicas, políticas, sociales, etcétera, en los marcos del socialismo, aplicado a las específicas de ese país hermano.

La Revolución, desde entonces también, elevó a su dignidad por un pequeño país, el nombre y la dignidad de Cuba.

UNIDAD EN EL COMBATE SOCIALISTA EN LA CONSTRUCCIÓN

Publicación del Partido Guatemalteco bajo (PGT).

(MIEMBRO FUNDADOR DE LA UNIDAD NACIONAL GUATEMALTECA)

No. 82. = Enero

**UNIDADE PROLETARIA**

orgão de união e luta dos trabalhadores • SETEMBRO - 1977 • 3,00

Febrero 1978

**UNIDAD Y LUCHA**

ORGANO OFICIAL DEL PARTIDO SOCIALISTA DE CHILE EN LA CLAS

EDITORIAL

**LA UNIDAD DEL PARTIDO**

En el momento de transición que, en la teoría de la Lucha de Clases, se caracteriza por la existencia de un frente popular en disputa entre el proletariado y la burguesía.

El Partido

10 Anos da morte do "Che"

**EL REBELDE EN LA CLANDESTINIDAD**

ORGANO OFICIAL DEL MOVIMIENTO DE LIBERACION REVOLUCIONARIA

Reposiçao e Campanhas

Assembleia dos Representantes do São Bernardo - agosto 1977

**UNIDAD DE LOS COMUNISTAS**

POR LA RECONSTRUCCION INTEGRAL DEL PARTIDO EN EL CAMINO DE LA GUERRA REVOLUCIONARIA POPULAR

**CHE, MIGUEL HASTA LA VICTORIA SIEMPRE**



## Introducción

*La palabra, en cualquiera de sus vías de manifestación, alcanza en ocasiones a ser portadora de sentido, y todo sentido trae consigo inevitablemente una referencia a la vida emancipada.*

Bolívar Echeverría, Introducción, *Estado Autoritario* de Max Horkheimer.

### Resumen:

El tema de esta investigación es el análisis y desarrollo del denominado “Teatro Político” en el periodo de las revoluciones latinoamericanas, durante la *época* de los años sesenta, específicamente en lo que respecta a las dramaturgias de este teatro en Chile y Argentina. Sus “hitos epocales” van desde la Revolución Cubana (1959) hasta el golpe de Estado en Chile (1973), para establecer un *régimen de historicidad*, tomando los momentos en donde el régimen de explotación capitalista se puso en cuestión o se modificó a través de la agitación social, de su correspondiente violencia y que en ambos países (de distintas maneras) se tradujo en procesos revolucionarios. La idea es distinguir las herramientas que el teatro utilizó para ser un elemento más en el proceso de rayado y derrumbe de los viejos muros de la sociedad de la segunda mitad del siglo XX. El análisis se centra por un lado en los factores latinoamericanos que sustentaron esta categoría, sus actores y agentes para luego particularizar el campo en disputa que se dio en ambos países, para finalizar en el análisis de esta categoría aplicada al trabajo de ciertos dramaturgos que en sus estrategias de producción (entendidas como modos de producción) cruzaron el ejercicio político con el ejercicio estético, intentando comprender así el tránsito de las dramaturgias de compromiso a las experiencias del “Teatro Militante”

Esta investigación es el resultado de dos años de formación en torno a diversas líneas del pensamiento crítico latinoamericano. Su motivación original era distinguir las estrategias dramáticas de los diversos momentos sociales en donde el sistema de explotación capitalista se tensionó al borde de la fisura a través de la agitación social, en donde el teatro disputó un lugar político y estético, que en un comienzo ví en los inicios del siglo XX, con todo el movimiento obrero, revolucionario y anarquista que se manifestó en gran parte del continente. El interés que suscitaban estos proyectos en términos estéticos y dramáticos, me llevó a poner los ojos en un momento en donde el Teatro Político había sido un patrón común a las creaciones del continente, durante la *larga década de los años sesenta*. Durante este proceso de maestría, y en lo que concierne a mi investigación, pasé por el abarque de una temporalidad que comprendía más de un siglo, hasta la puntualidad de definir los giros estéticos concomitantes a los giros políticos que se dieron durante los años sesenta. Transité por intentar comprender históricamente los cambios estructurales que disputaban los proyectos revolucionarios del mismo periodo, tomando en cuenta la multiplicidad de elementos entregados en cuatro semestres formativos en Estudios latinoamericanos, confundíndome incluso respecto a la efectividad del teatro en estos procesos políticos, motivado por los cuestionamientos de otras áreas hacia mi objeto de investigación, alejándome del objetivo principal de mis estudios en México: la comprensión de un fenómeno político atravesado profundamente por un proceso artístico y viceversa.

Al avanzar el tiempo y el estudio de teorías críticas (desde y herederas del marxismo) en torno a la historia, la literatura, la cultura y la sociología, sumado a la comprensión del vital hito que marcó la Revolución Cubana para dichos campos, cualquier duda se disipó y el tiempo de esta investigación se acotó: comprendí que los proyectos



revolucionarios durante *la larga década* se llevaron a cabo con la pluma, el fusil, el pincel y las tablas, lo que modificó el entramado de factores que construyeron a estas sociedades y a sus sujetos. Entonces la nueva pregunta que inquietó y motivo este trabajo fue ¿Qué había sucedido con las manifestaciones políticas y teatrales de mitad del siglo XX que proliferaron por gran parte del continente?

El innegable horror de las muertes, desapariciones y persecuciones de las dictaduras que aún resuenan en las calles de Argentina y Chile podría haber arrojado una respuesta, pero el hecho de vivir en México, el país que *aquel* escritor nominó como el de la “dictadura perfecta”<sup>1</sup>, con sus muertos y desaparecidos casi a diario por causas políticas, que son parte de un macabro cotidiano me remeció y me llevó a pensar el esbozo, muy general, de una causal: la prolongación de otra dictadura en el tiempo, la del capital en su fase contemporánea. Entonces como artista e investigador pensé que lo que se persiguió en los procesos dictatoriales fue a gran parte de las ideas, posibilidades simbólicas y sensibles que disputaron otra forma de concebir las relaciones sociales superando al capitalismo burgués, y que por ende el entramado de visiones artísticas, políticas e intelectuales de la época de las revoluciones sociales del continente podían darnos 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.

Si bien es cierto que estos horrores motivaron a los gobiernos de Argentina (en mayor medida) y Chile a intentar resarcir el terrorismo de Estado que se vivió desde los años setenta, tenía la percepción que las políticas de la memoria y el rescate habían ido

---

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

<sup>2</sup> Para el caso argentino la figura de Rodolfo Walsh y para el chileno la de Víctor Jara, por citar dos icónicos

dejando de lado las ideas y búsquedas planteadas por estas y estos artistas e intelectuales, si bien se han levantado ciertas figuras del quehacer político teatral<sup>2</sup>, me interesaban en tanto representantes de un proyecto estético-social completo, asumiendo que en la lógica de la ausencia, no se restituye el vacío de una estructura social representándolo, sino más bien comprendiendo al Teatro Político como un eje articulador dentro de los proyectos revolucionarios asumidos en el continente, que aglutinó en sí una serie de factores ideológicos e interdisciplinarios que difícilmente tendrían cabida dentro de los proyectos de consenso en el complejo operar de la política neoliberal contemporánea.

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

Entonces a la luz de los hechos y postulados previos a las dictaduras formulé una serie de preguntas en torno a qué había sucedido con las masas despojadas y arrojadas de sus medios de producción y de su correspondencia cultural de las que nos había hablado Marx y los años sesenta. Lo que me llevo directamente a las siguientes preguntas de

---

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



investigación: ¿Qué determinó la politización de las artes y el teatro en este periodo? ¿Cuáles fueron los hechos concomitantes que devinieron en una nueva forma estética teatral presente en los proyectos sociales de aquel entonces? ¿Qué se entendía por teatro político en los territorios en cuestión? Y por último ¿Cómo se dio la disputa por el poder en las dramaturgias del Teatro Político epocal, desde dónde se posicionaron los dramaturgos?

La hipótesis central de este trabajo plantea que 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”<sup>3</sup>, 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.

Las disputas por la representación de lo popular me llevaron a la necesidad de particularizar y diferenciar diversos aspectos en donde el arte tuvo un vital protagonismo. El primero de ellos fue la noción de *campo* para comprender los distintos entramados

---

<sup>3</sup> En alusión a la célebre frase de Augusto Boal en su libro “Teatro del Oprimido”

culturales e institucionales que operaron dentro del sistema de validaciones y disputas de este periodo; el segundo aspecto fue la necesidad de puntualizar algunos aspectos la idea de revolución como una fuerza motriz de este periodo que movilizó a diversos espacios de las sociedades epocales; y por último la diferenciación de lo político y la política, en torno a las relaciones constitutivas de los proyectos sociales, asunto que trataré a groso modo al final de esta introducción para distinguir los aspectos gravitantes para el Teatro Político.

La noción de campo de Pierre Bourdieu se vuelve vital para comprender los distintos entramados de validación y posicionamiento tanto culturales, como institucionales que operaron dentro del periodo. Coincidiendo con la introducción de Nestor García Canclini a *Sociología y cultura* (1990) respecto a que el concepto de campo permite comprender las mediaciones entre lo estructural y lo superestructural, entre la sociedad y el individuo (17). También posibilita visualizar las leyes internas que operan en torno a “situar al artista y su obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra.” (Canclini, 1990: 18). Bourdieu en su definición nos plantea la pertinente idea del campo a través del juego, con las reglas, validaciones y posiciones necesarias para poder desarrollarse. En términos generales, escribió:

Un campo... se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreducibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios... y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo... Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego... (Bourdieu, 1990: 137-136)

En este periodo en particular tanto la valoración de las prácticas artísticas como el entramado valórico que las sustentaban sufrieron una modificación a partir de los procesos



de radicalización política por los que atravesaron las sociedades del continente, influenciadas particularmente 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”.

Como veremos en este trabajo agentes como intelectuales, artistas y sus soportes de difusión como las revistas, cobraron una vital importancia en las disputas de ideas e imaginarios del periodo. Es por esto que para la especificidad de este trabajo es necesario comprender la noción de campo cultural, anclada a la de campo intelectual:

la relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación, o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual (la cual, a su vez es función, al menos en parte, de la obra pasada y de la acogida que ha tenido). ...el *campo intelectual*, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo. (Bourdieu, 1967: 135).

Si consideramos que las artes y los emplazamientos textuales (manifiestos, escritos, ensayos, discursos, etc.) de este periodo fueron comprendidos como uno de los articuladores entre los nuevos proyectos políticos y las posibilidades en el imaginario, podremos comprender que estos agentes (o sistemas de agentes) afectaron las posiciones internas de acuerdo a las acciones que se generaron dentro del campo (permitiendo relaciones de pertinencia respecto a espacios que afectaban en lo interno), pero también el entramado social en su complejidad; en la literatura, por ejemplo, el pertenecer a ciertos espacios políticos de izquierda fue vital para el posicionamiento en el campo luego del proceso revolucionario gestado en Cuba.

Bourdieu planteaba que las luchas que se libran dentro de los campos están determinadas por las estrategias desplegadas por los agentes generadas dentro del espacio artístico, planteando:

dependen de la posición que estos agentes ocupan en la estructura del campo, es decir en la estructura de la distribución del capital específico, del reconocimiento, institucionalizado o no, que les es concedido por sus pares-competidores o por el gran público y que orienta su percepción de los posibles ofrecidos por el campo y su «elección» de aquellos que tratarán de actualizar o de producir. (Bourdieu, 2011: 309)

Del mismo modo el autor nos muestra que esa posición es el resultado de disputas históricas de las actividades artísticas e intelectuales, lo que fue otorgando al campo una autonomía relativa que “a medida que los campos de la actividad humana se diferenciaban, un orden propiamente intelectual, dominado por un tipo particular de legitimidad, se definía por oposición al poder económico, al poder político y al poder religioso” (Bourdieu, 1967: 136), desalineándose del ejercicio de poder que no tuviera que ver con el campo correspondiente. Bourdieu planteaba que las actividades artísticas e intelectuales occidentales se fueron configurando como campo en la medida en que estos agentes pudieron liberarse de los valores éticos y estéticos de las estructuras del poder económico y religioso.

Lo interesante de esta investigación es ir comprendiendo cómo las acciones y llamamientos de esta época van a poner en tela de juicio la relativa autonomía de estos campos, ya que a medida que las sociedades van politizándose y radicalizándose se percibe como aparecen “*instancias específicas de selección y de consagración* propiamente intelectuales..., y colocadas en situación de *competencia por la legitimidad cultural*” (136-137), pero sumadas al espacio político epocal.

Una de las mejores formas de comprender la noción de campo para esta investigación, es junto a la idea de revolución. Esta motivación, idea, pulso histórico, podría ser abarcado desde varios aspectos: desde la perspectiva técnica y de 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 repartición del capital cultural y simbólico, hasta los nuevos espacios de arte social y político que formaron parte de los nuevos proyectos de comunidad y socialidad.

Si bien es cierto que epocalmente Cuba fue el lugar que cambió su modelo económico-social de dependencia y la socialización de los medios de producción a través de un proceso revolucionario, el desplazamiento en el imaginario que se dio ante la posibilidad de que las y los sujetos marginales llegaran al poder atravesó a gran parte de las sociedades en cuestión. Los autores Giovanni Arrighi, Terence K. Hopkins e Immanuel Wallerstein planteaban en *Movimientos antisistémicos* (1999) que una de las trascendencias de los convulsionados años sesenta fueron: “los cambios que se produjeron en las relaciones de poder entre los grupos de estatus (los grupos de edad, de género y las minorías “étnicas”), lo cual fue una de las consecuencias más importantes de la revolución del 1968...” (89). Si bien el trabajo de los autores se toma de los acontecimientos (mayoritariamente europeos) de 1968 hay aspectos que podemos reatraer a nuestro continente, que trascienden hasta hoy y que lograron modificar hasta los espacios más velados del cotidiano.

Si comprendemos que el proceso de paz armada en el que devino la guerra fría adoptó otras estrategias cooptación y de oposición hacia el sistema avalado por el capitalismo histórico, podríamos tomar a las manifestaciones culturales como un nuevo botín de guerra. Por un lado podemos hablar de que los países de margen aumentaron su capacidad de negociación en el panorama continental y por otro que la apropiación de los medios de producción en Cuba a través de aquel proceso revolucionario, devino en un complejo entramado cultural de validación artística, también continental. Al tomar estos elementos nos acercamos a una idea de revolución que tiene diversas aristas.

El caso chileno fue uno de los paradigmáticos, dado que por una parte quizo negociar los medios de producción, pero el empoderamiento popular llevó a bastos sectores a la recuperación directa éstos; para el caso argentino la proyección de las ideas revolucionarias se llevó a cabo tanto a partir de las premisas que constituyeron los movimientos de guerrilla como en los niveles del empoderamiento del imaginario artístico. Es entonces desde esta transformación radical en las posibilidades, en el imaginario y en las acciones artísticas desde donde invito a entender la idea de revolución utilizada en gran parte de este trabajo.

A través del trabajo *Movimientos antisistémicos* de Giovanni Arrighi, Terence K. Hopkins e Immanuel Wallerstein se puede comprender que lo que se vivió en Cuba y Chile a través de los procesos revolucionarios (con sus radicales diferencias) sin duda fue la reconfiguración del Estado-nación

sede principal del poder político..., del monopolio del uso legítimo de la violencia sobre un territorio dado. Este poder materializado en los Estados-nación, ...podía utilizarse al mismo tiempo en dos direcciones: como instrumento agresivo/ofensivo de la competencia intracapitalista en la economía-mundo y como instrumento agresivo/ofensivo de la lucha de clases en los espacios nacionales. (Arrigui, et al., 1999: 15).



La modificación en ese sentido se dio en ambas direcciones, tanto en la utilización de la fuerza dentro del territorio, como en el control y recuperación del capital transnacional en el territorio, cambiando el rol que había jugado históricamente el Estado en la repartición de las riquezas. En términos políticos esta época reconfiguro el sistema de partidos que ascendieron al poder, dada la modificación en los sustentos clásicos que los mantuvieron, como en el empoderamiento que representó para los sectores históricamente despojados, pero también en el nivel de cooptación de aquellos sectores.

Otro de los factores importantes de este proceso fue la noción de una tercera vía a los dos bloques históricamente en disputa desde la guerra fría (86-87). En este sentido tan importante como la crítica y señalamiento al sistema capitalista, fue la crítica y ruptura que se manifestó respecto a la izquierda tradicional. Los autores lo plantean de la siguiente manera:

Los nuevos movimientos sociales emergieron como reacción a esta doble dificultad (exógena y endógena) de los movimientos tradicionales de la vieja izquierda alrededor de los años sesenta. Estos nuevos movimientos se mostraban preocupados por la fuerza y capacidad de supervivencia de las fuerzas que dominaban el sistema mundial... Pero a medida que la década de los años sesenta fue transcurriendo, el centro de gravedad comenzó a cambiar, dado que los nuevos movimientos antisistémicos comenzaron a ser cada vez más críticos con los viejos. (86)

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

Para poder distinguir las estrategias dramatúrgicas de forma y fondo el esbozo metodológico se fue configurando a partir de una primera revisión de las historias del teatro en América Latina, Argentina y Chile. En paralelo se dio la revisión de algunos libros de historia que se acercaran a los fenómenos de agitación social vividos dichos territorios. A partir de esta revisión surge la inquietud por el sujeto popular tanto en sus reivindicaciones históricas como en sus representaciones artísticas. La reconfiguración del imaginario de los sujetos marginales, de sus posibilidades de llegar al Estado, como la irrupción de estos de manera directa a partir de las luchas de liberación nacional armadas posibilitan el apareamiento de movimientos guerrilleros con una basta aceptación, como la posibilidad de recuperar los medios de producción y la colectivización del dominio de la tierra, las tomas de terrenos, las mismas acciones en algunas fábricas, como la aparición de movimientos artísticos populares cabrían dentro de esta definición de revolución, que marcaron rupturas en los modos de imaginar posibles hasta el día de hoy.

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

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

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

Todos estos anclajes permitieron la distinción de premisas comunes a *nivel lexicográfico*, que sumadas al concepto temporal de época presente en el escrito de Gilman (2012: 35-39) me llevaron a delimitar esta investigación en su periodo histórico. El concepto de época me ayudó a entender procesos condensantes colectivos más que cronologías lineales y mecánicas, lo que inmediatamente me llevó a comprender que la premisa epocal de la revolución continental se dio con la llegada de la Revolución Cubana, que a manera de correlato coincidía fuertemente con el cuestionamiento del campo teatral a la representación de la burguesía en las tablas, lo que removi6 a toda la producción teatral desde sus modos de producción, hasta su soporte material, modificando tanto al sujeto representado como a la institucionalidad teatral. El hito de clausura se daría a partir del golpe de Estado en Chile como signo de terror que se desplegó luego por todo el continente.

En la particularidad del campo teatral epocal, pude identificar tres momentos durante este periodo<sup>4</sup>: 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.

Estos anclajes metodológicos, junto con distinguir ciertos procesos estéticos, me permitieron esbozar la construcción de un cuerpo documental a modificar y profundizar durante un breve proceso de estancia de investigación en ambos países. Gracias al trabajo realizado con Lorena Verzero en Buenos Aires pude estratificar y discriminar los diversos lugares y agentes en los cuales centrar la investigación de campo, que en Argentina se dio principalmente en bibliotecas, fondos documentales y centros culturales. A partir de esto pude distinguir que a pesar de la importante cantidad de acervo bibliográfico en torno a la época en términos teatrales el análisis a la teoría y práctica del teatro político no se profundizaba mayormente. Para el caso chileno, donde la investigación del periodo está mucho más en pañales que las llevadas a cabo en Argentina, el trabajo se dio junto a la ayuda de José Luis Olivari, quien como participante del periodo me entregó diversas pistas para el acercamiento a algunos agentes que me permitieron reconstruir esta época teatral, quienes a través de entrevistas y conversaciones surtieron algunas guía para revisar colecciones históricas de bibliotecas, fondos documentales, archivos de fundaciones, lo que me permitió llegar al archivo personal de la escritora Isidora Aguirre. El vasto material

---

<sup>4</sup> Los nombres solo operan como un condensador y no necesariamente como categorías a desarrollar para la investigación.



poco explorado de este fondo personal me hizo comenzar a atar cabos respecto al camino ya trazado por ciertos trabajos realizados en el campo teatral argentino.

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

A pesar de que estos países comparten una cordillera y la vecindad geográfica tienen historias muy distintas, con algunas cercanías de cariz político. Las primeras tentativas que me llevaron a pensar en estrategias comparativas fue la formación de los partidos de los trabajadores de comienzos de siglo XX a partir de la presencia del dirigente obrero Luis Emilio Recabarren, formador del partido comunista en Chile, que contribuyó en la misma tarea con el pueblo argentino, este dirigente veía en el teatro diversas estrategias para concientizar en torno a la explotación de los trabajadores salitreros de comienzos de siglo. Otro aspecto en concomitancia fue el proyecto revolucionario emprendido hacia finales de los años sesenta entre los movimientos Montoneros y Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) de ambos países, en donde la unión de lo nacional y lo popular para las luchas revolucionarias durante esta época, serían aspectos basales de sus programas políticos, que junto con generar ayudas monetarias cooperativas<sup>5</sup>, conjuntó diversos movimientos guerrilleros del cono sur a través de la Junta Coordinadora

---

<sup>5</sup> Como se puede ver en el documental *Seré millones* (2014) de los directores Omar Neri, Fernando Krichmar y Mónica Simon, que cuenta el hecho del millonario robo al Banco Nacional de Desarrollo perpetrado por dos militantes revolucionarios que ayudó al financiamiento de distintos movimientos guerrilleros del continente durante los años setenta.

Revolucionaria en el Cono Sur (Kaempfer, 2010: 55). Otra de las claves apareció junto con la revisión de la revista teatral cubana *Conjunto*, en donde se daba cuenta de diversas redes de exhibición de autores entre ambos países y del compartimento de procedimientos para algunos momentos históricos.

Entonces asumiendo el camino teórico y conceptual recorrido en las investigaciones del campo cultural argentino, la estrategia metodológica consistió en adaptar y refuncionalizar los hallazgos para el caso chileno, no imponiendo un modelo, sino más bien movilizándolo, otorgándole diversas directrices de lectura y aplicabilidad, lo que permitió por ejemplo, poder desarrollar el concepto de Teatro Militante de Verzero al caso de Isidora Aguirre, tanto en el tratamiento del archivo, como en el análisis de sus obras y a la experiencia del Teatro Experimental Popular Aficionado TEPA. Lo que resultó en una aproximación teórica trazada por una argentina, aplicadas a una escritora chilena que en sus prácticas podríamos decir que se condensa una época continental atendida desde dos países distintos, pero hermanables.

### ***Lo político y la política***

La idea de refundación del pacto social, que estremece las bases de los pueblos latinoamericanos durante este periodo, haciendo tambalear o chocando de frente con la institucionalidad del Estado desarrollista y populista, tiene como punto en común la diferenciación entre lo político y la política. Esta diferencia ha sido tratada por autores como Eduardo Grüner (2005) y Bolívar Echeverría (1998), quienes encuentran como punto de anclaje el reconocimiento de la condición humana como estructuralmente contradictoria, capaz de modificar en un momento dado, las formas de su curso histórico (Echeverría, 1998: 80). Pero existe también otra fuerza en pugna por establecer la conservación de ese

curso, intentando representarse como perenne a los acuerdos entre grupos sociales. La modernidad capitalista sentó las bases de su proyecto posicionándose en uno de estos lugares, intentando homogeneizar aquella inherente conflictividad.

El caso de Chile fue uno de los más paradigmáticos al esperar el cambio revolucionario desde dentro de las instituciones, la vía chilena al socialismo lidió con una estructura que se vio rebasada así misma desde los movimientos populares; uno de los ejemplos más claros fueron los cordones industriales que operaron durante los grandes paros patronales convocados por la oposición al gobierno de la Unidad Popular, en donde los trabajadores surtieron sus falencias de tipo administrativa y de producción (falencias de materia prima por ejemplo) a partir de la cooperatividad con otras fábricas. En el campo artístico ejemplos como el muralismo, la escritura, el cine y el teatro militante operaron en la lógica del cooperativismo y en la búsqueda de generar nuevas estrategias de asociatividad teniendo al trabajo artístico como anclaje, tanto en los dos países de estudio como en todo el continente. Otro de los aspectos gatillantes de este proceso fue la violencia galopante de los procesos revolucionarios, tanto su representación como la concreta que se ejerció por los grupos que disputaron el poder durante este periodo, donde los “pactos” que se habían establecido hasta ese entonces se quebraron.

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

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

El autor muestra al ritual sacrificial como fundador de la Ley, en tanto regula la violencia originaria de las comunidades, siendo este primer “pacto” o puesta en acuerdo entre hermanos, la forma primigenia del funcionamiento de un Estado, en donde existe una participación de las comunidades en este “acto fundacional”. Este pacto plantearía una relación indisoluble entre una acción (ritual), la sociedad (hermanos con una acción común) y el Estado. Una de las ideas principales que me interesa rescatar de este autor, para comprender el empoderamiento teatral en estos procesos políticos, es que:

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

Para devenir en ley es necesaria la repetición acordada de ese acto, que rememora (representa) aquella violencia originaria, que al mismo tiempo conserva hasta lo posible a la comunidad de su extinción; fundando de esta manera el Estado a partir de esa acción repetida por acuerdo, ese puro simbólico y sus procederes son las bases de la práctica teatral (incluso la improvisación necesita de algunas pautas acordadas). Consciente de aquello, el autor plantea que nuestro “ritual sacrificial” en occidente es la tragedia<sup>6</sup>,

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

---

<sup>6</sup> “Entre el Caos del goce sin ataduras y el Orden de la regla que se articula en el ritual de sacrificio” (Grüner, 2005: 79)



La unión de estos tres elementos en una acción repetida y acordada por la comunidad operaría como síntesis de aquel pacto (crimen cometido en común), otorgándole al imaginario de la comunidad la posibilidad de ensayar/reactualizar aquel crimen unitario. El espacio de lo político es el espacio de empoderamiento de los acuerdos fundacionales de la comunidad, una de las claves para comprender el terreno del Teatro Político. Coincidiendo con lo planteado por Bolívar Echeverría (1998) respecto a lo político como el lugar en el que se despliega la capacidad de decidir y alterar la legalidad que en algún momento convocó a una comunidad, entendiendo “a la socialidad de la vida humana como una sustancia a la que se le puede dar forma” (Echeverría, 1998: 78). Reconociendo ambos autores el insalvable hecho de que la sociedad se reconoce en un constante conflicto, que sus puestas en común debieran darse también por el peligro de quiebre ante aquella conflictividad, apostando con esto a la autonomía de las “comunidades de hermanos” en términos de Grüner.

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

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

Quizá aquella nominación de a-político radique en el hecho en que Echeverría veía en las experiencias “lúdicas, festivas y estéticas” considerándolas en espacios variados, múltiples y de “disfrute de todos los días” (79) y no en la particularidad de un modo de producción artística abocada a lo político, como el teatro, que bajo la categoría de análisis de este trabajo “actuaría” en el plano de lo real y de lo virtual.

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

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

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

imaginario de unidad original (“el pueblo no delibera ni gobierna sino a través de sus representantes”) (Grüner, 2005: 77).

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

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

Lo interesante de estos planteamiento son pensarlos como prisma de lectura para la época de los años sesenta, cruzados a la totalidad de las prácticas sociales, incluidas las artísticas, lo que llevaría a comprender este momento como uno de ruptura en las lógicas de funcionamiento social, donde la idea de la revolución detentó una violencia fundacional que se posicionó de manera basal en el imaginario epocal, y al mismo tiempo, como un

nuevo proyecto de asociatividad que modificó o rompió con los espacios trazados por la política y su institucionalidad.

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

### *Los caminos recorridos y por recorrer*

En torno a la conceptualización basal de este proyecto, el Teatro Político en su generalidad, tenemos a cuatro autores, que comparten algunas de las características de diferenciación entre lo político y la política. Estos son: César de Vicente con *La escena Constituyente. Teoría y práctica del Teatro Político* (2013), Lola Proaño-Gómez en *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano* (2007), Augusto Boal en *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas* (1974) y de Federico Irazábal *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)* (2004). Para este trabajo se toma principalmente parte de la definición que traza César de Vicente. Esto se da por dos aspectos centrales: 1) el autor plantea un recorrido histórico en torno a la trayectoria particular de este teatro posicionándolo desde la ruptura que marca respecto a la representación social de la burguesía, planteando que el Teatro Político vendría a ser la representación del conflicto de las relaciones sociales, como una posibilidad de generar aspectos constituyentes para los sectores sociales históricamente oprimidos; 2) porque el recorrido por la teorización y práctica se posiciona como un condensador de fenómenos coyunturales en torno a la particularidad de este teatro y los nombres que aparecen son considerados como resultados de fuerzas históricas en disputa, que desde la actividad

teatral irrumpen hacia los sectores sociales que se reconocen en lucha. En este sentido la teoría y práctica propuesta por Augusto Boal (considerada como un hito por De Vicente), emerge en un momento que este proyecto considera de cierre el golpe de estado en Chile, pero si comprendemos su práctica bajo una lectura condensada, su propuesta teatral opera bajo las lógicas de irrupción de la militancia teatral considerada en toda la última parte de este proyecto. Es necesario aclarar que existen diversos trabajos que vinculan el teatro a la política en aspectos generales, ya sea en torno al planteamiento de que toda manifestación teatral es política en tanto disputa un lugar en el posicionamiento de imaginarios o que se vuelve política en tanto manifiesta una ruptura formal en las producciones artísticas, o como un teatro que da espacio a la crítica de la sociedad, posicionamiento que se puede ver en los trabajos de Sandra Ferreyra (2012), Jorge Dubatti (2012), Catalina Julia Artesi (1989), Teresa Méndez-Faith (1989), Juan Villegas (2000), María de la Luz Hurtado (1983) y el trabajo de esta investigadora junto a Carlos Ochsenius y Hernán Vidal (1982); al respecto tomo posición por los planteamientos de ruptura, modo de producción y de espacio constituyente que compendia la definición de Teatro Político planteada por De Vicente.

A pesar de que no existen trabajos particulares que analicen a las dramaturgias dentro del modo de producción del Teatro Político, hay acercamientos desde las historias del teatro que manifiestan diversas expresiones de esta modalidad tanto en América Latina como en cada país analizado. Es el caso del libro de Juan Villegas *Historia Multicultural del Teatro y las Teatralidades en América Latina*, en particular el apartado “los discursos teatrales al servicio de la revolución” que plantea un acercamiento de carácter referencial de un panorama continental. En este sentido resulta vital el trabajo emprendido por la revista teatral cubana *Conjunto* (1964 a la fecha) en donde quedan patentes diversos

debates, experiencias y tentativas de teorización respecto al teatro social, popular y político, escritos que veremos entrecruzados en gran parte de esta investigación.

En el caso argentino existe el importante trabajo desarrollado por el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) y el que fuera su director Osvaldo Pellettieri con un extenso desarrollo en torno a la historia del teatro de este país, *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)* (1997) o *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti* (1994) pero a pesar de que se muestran como textos importantes para el análisis de las manifestaciones epocales de esta investigación, el primero más que el segundo, es un texto basal, la estructuración historicista a partir de hitos lineales no permite dimensionar las implicancias políticas de los proyectos teatrales, cerrando las perspectivas al análisis netamente histórico teatral. Aspectos similares se observan para la historia del teatro chileno, como se puede ver en los trabajos de Luis Pradenas (2006), Domingo Piga y O. Rodríguez (1964) y, a pesar de la particularidad de los trabajos de Fernando Díaz-Herrera (2006) y Orlando Rodríguez (1973), que piensan desde la historia del teatro social chileno, o en su dimensión social, vinculando al movimiento obrero con el teatral, el problema es que no se detienen en los debates o rupturas estéticas de los periodos comprendidos.

Distinto es el caso de las investigaciones Lola Proaño-Gómez en *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73* quien en la línea de lecturas de disputa simbólica del poder, analiza a la sociedad argentina en la complejidad de la dictadura llamada “Revolución Argentina” que se dio de la mano del general Juan Carlos Onganía, limitando la investigación a un contexto muy particular; o *Teatro expandido en el Di Tella* de María Fernanda Pinta que da cuenta de las búsquedas emprendidas en este histórico y polémico lugar para la vanguardia argentina, puntualizando en la experimentación teatral y en las

polémicas suscitadas bajo su alero más que en las escrituras teatrales; y Lorena Verzero con *Teatro Militante. Radicalización artística y política en los años 70* (2013), otro texto fundamental para esta investigación, pero que se centra en el valor político de las prácticas más que en los fenómenos estéticos. En el caso chileno tenemos los trabajos de Gabriel Sepúlveda. *Victor Jara. Su vida y el teatro*. (2013), Andrés Grumann y su libro *Anfiteatro Estadio Nacional* (2013a), el primero sitúa de manera biográfica en el poco conocido trabajo teatral de Víctor, mientras que el segundo da cuenta de cómo el Estadio Nacional chileno se convirtió en un espacio de carnaval político en torno al gobierno de la Unidad Popular, si bien ambos textos plasman el pulso de diversas manifestaciones teatrales, no se particulariza en las categorías de análisis perseguidas, como tampoco en las dramaturgias.

En el mismo cariz de especificidad se encuentran trabajos ligados a la historia de las ideas donde aparecen textos que profundizan particularmente en los actores intelectuales de los años sesenta, es el caso de Carlos Altamirano (2013), Oscar Terán (2013) quienes puntualizan sujeto y época; y de manera más general Bernardo Subercaseaux (2011) a través de una revisión que va desde la independencia hasta el bicentenario. De ellos considero a los agentes como aglutinantes de debates del campo y rescato aspectos para construir una definición de intelectual, pero es necesario entrecruzarlos al trabajo dramático del periodo, que por lo general es bastante excluido de estos debates.

Para el caso de la literatura las producciones y debates son mucho más amplios aún, ya que los trabajos consultados van desde la revisión histórica, hasta los manifiestos y posicionamientos de los escritores de esta época, considerando del mismo modo los trabajos de crítica y prologación que se hicieron en varias antologías de dramaturgias epocales. En esta tesis se toman aspectos de David Viñas (2005) que traza un recorrido de la literatura y la política tomando parte de la producción de Rodolfo Walsh, lo mismo con

Ricardo Piglia (2014) quien prologa los *Cuentos Completos* de Walsh; este autor es también uno de los principales movilizados del pensamiento de Brecht con varios trabajos presentes en las revistas *Los Libros* y *Crisis*, principalmente. Noé Jitrik con el prólogo a la antología teatral de Roberto Arlt me sirven para configurar algunos aspectos de la construcción del sujeto popular en Argentina. En la línea de los análisis en torno a ciertos estilos escriturales y la coyuntura epocal se suman Néstor Tirri (1973) y Damián Tabarovski (2011) con planteamientos estéticos respecto a la representación de la realidad y las discusiones políticas que ello implica; el trabajo Noemí Ulla (1996) da cuenta de cómo ciertos escritores se posicionaron dentro del campo literario en torno al proyecto revolucionario continental y a sus colegas. Estos trabajos se verán entrecruzados constantemente tanto con los movimientos dramáticos, como con la representación de los sujetos populares en ambos países.

Para la particularidad de las dramaturgias del Teatro Político las materialidades fueron diversas. Digo materialidades porque junto a los libros, investigaciones y revistas ya expuestas se mezclan catálogos de exposiciones, programas de mano, manifiestos, archivos mecanografiados no publicados, fotografías, documentos impresos clandestinamente durante la dictadura chilena y por supuesto, el archivo no catalogado de Isidora Aguirre, desde donde se desprendieron borradores mecanografiados, dibujos, fotografías, prensa histórica, entrevistas, etc.

Si pensamos a las dramaturgias del Teatro Político como barómetros culturales que operan sintetizando búsquedas históricas, políticas, sensibles, ideológicas y estéticas para representar y analizar relaciones de poder, esta tesis se ve en la necesidad de esbozar un puente entre estos diversos niveles, en donde sin perder de vista el contenido de las obras se intenta una sociología del Teatro Político, considerando las interacciones que vienen desde



fuera. Por ende este trabajo se sumerge en una investigación interdisciplinar en donde se mixtura la historia, los debates estéticos de la literatura, las artes visuales, aspectos políticos en movimientos teatrales y manifestaciones dramáticas particulares, dando cuenta de los múltiples posicionamientos respecto a ciertos fenómenos epocales, como la representación de los sectores populares por ejemplo. También se imantan problemas tan complejos (por sus entramados) como el que suscitó la reapropiación de una de las propuestas del teatro de Bertolt Brecht, el distanciamiento, en donde la historia del teatro argentino escrita por Pellettieri toma en consideración solo los aspectos formales de una técnica que tiene un fin profundamente político, como dan cuenta dos dramaturgos (perseguidos por la dictadura de 1966) en la revista teatral cubana *Conjunto* que contraponen al distanciamiento la necesidad de “el entrañamiento” para las disputas estético-políticas de la época de los años sesenta. Esta investigación se posiciona desde de la sociología teatral, como esboza Verzero, pero cruzando interdisciplinariamente las capacidades de las letras dramáticas, con el fin de articular un análisis social para pensar desde el Teatro Político una época.

### *Cuestiones de método*

Para acercarme a la teorización del teatro político en América Latina el análisis se centra principalmente en la revisión de revistas de izquierdas y de archivos históricos, entendiéndolos como uno de los soportes aglutinantes de un proceso social e histórico particular, de efervescencia política, intelectual y estética. Los archivos históricos consultados en Buenos Aires, Argentina fueron: el del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) y el del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CEDINCI). En Chile este trabajo se realizó en: el Centro de Documentación de la Fundación Salvador Allende, el archivo de la Biblioteca del

Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH) y el Archivo personal de la escritora Isidora Aguirre. Trabajé en torno a estos archivos visualizando a ciertos agentes (como revistas y autores) que en primera instancia aglutinaran aspectos desde la creación o la militancia política que pudieran llevarme a lugares más específicos para esta investigación. En el caso del GETEA, por ejemplo, pude encontrarme con el archivo del dramaturgo Osvaldo Dragún, lo que me llevó a otras manifestaciones del periodo. Lo mismo sucedió con el CEDINCI y sus revistas. En ambos casos los archivos me permitieron reconocer influencias para luego acercarme a objetos o personas en específico. Así operó con la fundación Salvador Allende y el archivo personal de Isidora Aguirre. Al intentar rastrear parte del archivo del antiguo Teatro Experimental de la Universidad de Chile, hoy DETUCH, me encontré con parte de las revistas del periodo en cuestión, fue ahí donde la revista *Conjunto* se mostró como un importante sino aglutinante de esta época. La valoración de esta revista radica, tanto en sus objetivos de posicionamiento del teatro latinoamericano en la escena continental y mundial, como en el hecho de ser uno de los principales espacios de encuentro y debate de las distintas posiciones en torno al rol del teatro en los procesos revolucionarios del continente, lo que permitió una perspectiva particular de historización para el proceso de una época en la que el Teatro Político fue uno de los ejes centrales de la producción de este arte.

A pesar de compartir diversos lugares que veremos desarrollar en este trabajo Argentina y Chile presentan radicales diferencias en torno a la producción de conocimiento respecto a esta época. En el campo intelectual argentino de los últimos años han aparecido un gran número de investigadores y grupos preocupados por la producción y la reflexión teatral que se produjo en ese momento histórico. Con un fuerte financiamiento estatal se han publicado libros respecto a la escena de vanguardia de los años sesenta, tanto en artes

visuales como en teatro, en donde se pueden observar: los debates de radicalización de las artes visuales hacia finales de los años sesenta, el trabajo de experimentación teatral realizado en el instituto Di Tella, el trabajo del denominado Teatro Militante, la revisión de los posicionamientos intelectuales, a la producción literaria y hemerográfica del periodo. También se observa el funcionamiento de grupos de investigación en torno al teatro, a la memoria, a la historia y a la política.

Asunto muy distinto al caso chileno, en donde existen varias historias del teatro que abordan el periodo, pero sin mayor detenimiento, con excepciones como las de Gabriel Sepúlveda y su libro *Víctor Jara su vida y el teatro*, Andrés Grúman y *Anfiteatro Estadio Nacional* (2013), Andrea Jeftanovic y *Conversaciones con Isidora Aguirre* (2008) y algunos documentos en compilaciones como las del Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA).

En este contexto, resulta ejemplificador lo que sucede con el archivo de la escritora Isidora Aguirre, donde un grupo de investigadores acaba de lanzar un catálogo virtual con parte de su importante archivo personal, el que ha sido muy poco trabajado<sup>7</sup>. Este trabajo en torno a la escritora se realizó durante el verano del año 2014<sup>8</sup>, y a su archivo tuve acceso gracias a Andrea Jeftanovic. También fue posible gracias al amable apoyo de Carla Briceño y Boris Martínez que me permitieron consultar tanto la biblioteca como el depósito de la Fundación Salvador Allende (en donde me encontré con reproducciones de *Los cabezones de la feria* utilizadas por el fotógrafo Karl Jagare y Jorge Cano en la presentación de su exposición fotográfica sobre esta experiencia).

---

<sup>7</sup> Andrés Grúman y Andrea Jeftanovic son algunos de los investigadores que han trabajado con este importante acervo documental.

<sup>8</sup> El día 27 de octubre del 2015 se lanzó el archivo de la escritora en la Universidad de Santiago de Chile, durante la investigación de esta tesis el archivo estaba en proceso de catalogación y aun no se encuentra disponible en catálogo virtual.

Dadas estas diferencias el análisis estético político operará de maneras distintas para ambos países, centrándose para el caso argentino en grupos y sus debates en torno a los modos de producción teatral y para el chileno en la figura de Isidora Aguirre.

Junto a esto plantearé algunos aspectos de la reactulización de Brecht en la escena teatral chilena y argentina, con el fin de pensar al sujeto proletario que emergía en las tablas, que algunas de las historias del teatro han nominado como popular/marginal. Para esto veo necesario saber quién lo construye y para qué, una vez delimitados al/los autores entrar en la pregunta de qué disputa aquel sujeto popular/marginal, con qué medios cuenta y qué asociatividad detenta. En este sentido, y cruzando a éste sujeto con la premisa epocal de la revolución, aparece la pregunta por la estrategia de posicionamiento y el papel que juega la violencia en estos procesos refractarios del Teatro Político de la época.

Estos fenómenos estéticos pueden ser entendidos como un caleidoscopio, que permite entender las dramaturgias del teatro político como un aglutinador refractario de luz, que al moverse es capaz de proyectar los haces de múltiples formas y colores complejizando la realidad, dándole otras posibilidades y estrategias, permitiendo ensayarlas de las mismas múltiples formas. Teniendo en cuenta lo planteado por Terry Eagleton (2006) respecto a la estética como proyecto contradictorio que se muestra como un prisma no alienado del conocimiento, ya que al valorar teóricamente a un objeto artístico se corre el riesgo de cristalizarlo, la aglutinación de elementos de lectura a la dramaturgias (aspectos metodológicos) presentes en este apartado se vuelven también una estrategia para leer la versatilidad del hecho teatral político. El objetivo es comprender las indeterminaciones estéticas que se mueven entre “la libertad y la legalidad, la espontaneidad y la necesidad, la autodeterminación, la autonomía, la particularidad y la universalidad, entre otras” (Eagleton, 2006: 53). Entendiendo a estos “artefactos estéticos” como una norma y a su vez

como una alternativa a las ideologías dominantes del periodo; tanto en la construcción textual (o artefacto estético) como en las acciones llevadas a cabo por algunos de estos teatristas.

Con respecto a la información analizada y en sentido estricto respecto al “artefacto estético” elegido para esta investigación ¿cómo podríamos considerar tan solo el análisis a la dramaturgia del teatro político, dado el entramado de componentes que contiene esta categoría? Al respecto es necesario plantear una salvedad, sería bastante sesgado limitar todo un movimiento al remitirme tan solo a la obras escritas, por lo mismo plantearé diálogos de cruce entre la relectura al trabajo de Bertolt Brecht, interrogantes directas a los creadores y sus obras, pero también a la práctica teatral en su conjunto, analizando manifiestos, reseñas a obras y artículos presentes en diversas revistas de izquierda.

### *Síntesis*

La primera parte de esta investigación busca entender algunos de los factores que determinaron la politización del campo teatral en la época de los años sesenta en América Latina. Para ello, resulta necesario plantear los territorios políticos por donde se movió el teatro en nuestro continente. Por un lado, se presenta una definición de Teatro Político que se posiciona desde un lugar bastante claro en torno a la diferenciación entre lo político y la política y a la ruptura que presenta en la escena teatral hegemónica de aquel entonces. Por otro, se define el concepto temporal de época con el fin de aglutinar hechos que determinan la politización teatral entre la Revolución Cubana y el golpe de Estado en Chile Y por último se toman dos agentes importantes dentro de este contexto y para esta categoría: los intelectuales y su función dentro del nuevo proyecto social revolucionario y la revista teatral *Conjunto*, como soporte de lectura en torno a las reflexiones y acciones teatrales que

marcaron algunas de las pautas respecto al quehacer del Teatro Político en América Latina, comprendiendo así una parte del viraje del proyecto social emprendido desde varios países de nuestro continente.

El segundo capítulo profundiza en las particularidades que determinan el proyecto social argentino previo al periodo para este análisis, de manera nodal se toma la caída de Juan Domingo Perón con el golpe de Estado perpetrado en 1955 y cómo este hecho generó todo un movimiento de diversos agentes políticos y estéticos en torno a la idea de una segunda modernidad. En este sentido y particularizando en el campo teatral veremos los inicios del teatro independiente como una trinchera política que potenció todo un nuevo movimiento estético para el teatro que se hacía hasta ese entonces, rescatando algunos aspectos centrales en torno a la constitución de un proyecto de “teatro de arte” de carácter nacional, con toda la renovación estética que trajo consigo y los intentos de este movimiento por estrechar vínculos con los sectores populares bonaerenses. Veremos cómo los encandilamientos de modernidad que generó este movimiento político y artístico, tanto dentro de la escena como fuera en su proyecto internacionalista, fueron chocando con la intención de abrir el campo a los sectores populares.

Los procesos de desarrollo de las burguesías nacionales, a partir del crecimiento interno de las industrias serán el punto de inicio para el tercer capítulo sobre el desarrollo del capitalismo periférico de Chile, el surgimiento de los proyectos populistas y las diversas luchas sociales que fueron construyendo la sociedad de la primera mitad del siglo XX. Del mismo modo se realizan algunos trazos generales en torno a la necesidad de inventar una tradición moderna para el teatro nacional chileno, que niega parte del camino histórico recorrido por el teatro desarrollado en los sectores obreros. Uno de los principales agentes de este periodo fueron los teatros universitarios y los diversos movimientos literarios que

fueron posicionando a los sujetos de márgenes en las poéticas dramatúrgicas de este periodo.

La innegable apropiación de las propuestas de Bertolt Brecht tanto de sus obras como de su teoría teatral serán el eje central del cuarto capítulo. Esbozando algunos de los principales aspectos de renovación teatral de su propuesta, para las dramaturgias epocales que tomaron sus premisas. Uno de los planteamientos de mayor circulación fue la denominada técnica de distanciamiento, que se presenta problemática cuando se intenta separar sus planteamientos estéticos de su posicionamiento político. El diálogo con este autor se realiza a partir de su texto *Escritos sobre teatro* el texto original fue publicado en 1947 y recopila sus trabajos realizados desde 1933, hasta ese año. La versión utilizada en este trabajo es una traducción argentina publicada en 1970.

El capítulo quinto invita a pensar en como los sectores de margen sobrepasan esa condición para posicionarse al centro de la escena artística. También se muestran los distintos posicionamientos de los escritores de este periodo respecto a la representación de los sectores populares. Finaliza con el cambio de hegemonía que se produce en la escena teatral chilena, visionario del movimiento político que se avecinaba, donde también se entrevén distintas estrategias de acercamiento al teatro político epocal.

Producto de esa vía a construir para el socialismo y al “brechtianismo” es que aparece como fenómeno refractario epocal la figura de Isidora Aguirre y su archivo personal. El sexto capítulo muestra el tránsito creacional y político de esta escritora chilena, desde una pequeña contextualización biográfica, luego va a la revisión de su archivo en torno a una de sus obras dramatúrgicas más importantes *Los papeleros* de 1963, reconstruyendo parte del proceso creacional, para llevarlo a un análisis textual que muestra como fue comprendida la técnica brechtiana en su escritura. Hacia el final se muestra el

trabajo que realizó para la campaña y gobierno de la Unidad Popular con Salvador Allende como presidente, a través de la experiencia llamada Teatro Experimental Popular Aficionado TEPA.

Uno de los aspectos de diferenciación entre ambos países guarda relación con los debates que se propiciaron en los campos artísticos e intelectuales del periodo y el registro que existe de esto. Uno de estos ejemplos es el inicio del séptimo capítulo de esta investigación, respecto a la recepción e interpretación en la escena porteña de algunos postulados de Bertolt Brecht durante este periodo, para luego particularizar un aspecto problemático de la separación de su renovación formal con el proyecto revolucionario: el distanciamiento, visto entre un historiador del teatro argentino y dos escritores militantes. El puntapié inicial para analizar una obra dramática de creación colectiva serán los posicionamientos en torno al proceso artístico y al proceso político de la Argentina epocal y el llamado que hacía Germán Rozenmacher a la nacionalización del teatro argentino de comienzos de los años setenta, este texto es un particular llamamiento ya que opera en términos de análisis de problemáticas, estado del arte del momento y propone algunas salidas ante la crisis de la institución teatral, lo interesante es que él fue parte del Grupo de Creadores que en 1970 estrena la obra de creación colectiva *El avión negro*, con cuyo análisis concluye el capítulo.

Por último y a modo de epílogo, el desborde de la noción de campo a partir de las militancias políticas y artísticas que asumieron diversos “actores/actrices” del periodo, en donde la disputa fue por la constitución de un nuevo orden político en donde el teatro fue un engranaje más de los proyectos revolucionarios. Es la invitación de clausura que plantea este derrumbe de los muros de los teatros nacionales que se vuelcan a las calles, a los espacios públicos de los sectores populares. En este apartado se cruzan la teorización de la



Argentina Lorena Verzero con una experiencia llevada a cabo por Isidora Aguirre llamada *Los cabezones de la feria*. Para finalizar con las preguntas que abre este proceso de investigación.

## **I. Territorios políticos del teatro en América Latina en la época de los años sesenta**

La “larga década de los años sesenta” atravesó por un fuerte cuestionamiento a los cimientos del continente y de la mano de la Revolución Cubana lo que se puso en juego fue un cambio radical en las posibilidades de imaginar y accionar frente a los nuevos proyectos sociales perseguidos, proceso que por supuesto no estuvo exento de contradicciones. Este estallido revolucionario, proyectó diversas posibilidades ante la toma del poder, que a medida que fue avanzando operó como síntesis de deseos y proyectos para todo el continente, y junto al fusil se levantaron plumas, pinceles, cantos, puestas en escena, en fin diversas maneras de emprender la lucha en pos de la emancipación de los pueblos. El trabajo artístico, en particular el teatral, fue uno de los espacios que permitió en gran medida aquella proyección de deseos y posibilidades, entrando directamente en la disputa por las sociedades perseguidas. Con el fin de determinar los territorios políticos por donde operó el teatro del periodo de revoluciones sociales y culturales en nuestro continente, el primer rayado consiste en vislumbrar algunos trazos definitorios respecto al Teatro Político y su proceder; para luego establecer una temporalidad desde el concepto de “época”, con el fin de comprender un momento histórico determinado por acontecimientos y actores (más allá de fechas cronológicas) que marcaron ciertas pautas en la politización del campo. Para finalizar puntualizaré en dos agentes que fueron vitales para la delimitación del proceder de las artes y del Teatro Político de esta época, por un lado la figura del intelectual, problemática tanto para la sociedad como para la particularidad del teatro, y por otro la revista teatral cubana *Conjunto*.

Siguiendo la propuesta desarrollada por Claudia Gilman en *Entre la pluma y el fusil* (2012), desde donde se puede reconocer la importancia de las letras y los debates literarios para el pensamiento latinoamericano en el posicionamiento de estos procesos revolucionarios, parece necesario plantear una similar línea de historización respecto a los distintos archivos y documentos (debates y acciones) del teatro de este periodo, sobre todo si consideramos la premisa planteada por Augusto Boal: “puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un ‘ensayo’ de la revolución” (1974: 148) y como ensayo fue dejando algunos registros, errores-aciertos, borradores de lo que experimentó, que acá intentaré aunar. Durante este periodo, en particular y sobre todo en nuestro continente, algunos aspectos de la fórmula del marxismo ortodoxo estaban reformulándose, a partir de diversos componentes y mecanismos. El caso cubano es el característico, pero también, y de forma bastante particular, se pudo ver en el proceso denominado “Vía chilena al socialismo” llevado a cabo por la Unidad Popular, en donde fue vital el protagonismo de la cultura y las distintas manifestaciones teatrales, que fueron parte tanto de la campaña como del breve proceso revolucionario chileno. Uno de los aspectos claves de esta reformulación histórica fue el empoderamiento de ciertos sectores sociales en torno a las disputas políticas del periodo, tanto desde las instituciones, como en el protagonismo de los grupos que hasta ese entonces se habían mantenido al margen de la conformación de estas sociedades, los sectores populares. Para comprender el proyecto de refundación de las sociedades epocales creo necesario atraer aquella diferenciación entre *lo político* y *la política*, basal para comprender las disputas por los pactos sociales de aquel periodo.

La revolución cubana apareció para el continente como el momento de proyectar y crear otras institucionalidades, disputando así el espacio hegemónico de la política burguesa

existente hasta ese entonces. El trabajo artístico e intelectual, en este sentido, se presentó como uno de los ejes articuladores para el empoderamiento de lo político en los diversos frentes sociales que se fueron articulando bajo el signo revolucionario epocal. Las artes y el teatro en particular se presentaron entonces como la posibilidad por un lado de articular un teatro de la política (disputando e irrumpiendo desde un lugar de compromiso con los sectores populares en las instituciones artísticas en un primer momento) y por otro lado, y a medida que se radicalizan los tránsitos político-estéticos, se presentó como la posibilidad de establecer nuevas convocatorias y comunes en torno al proyecto social, ya no mediando entre las instituciones, sino que levantándose desde la construcción de un imaginario popular, nacional y teatral en aquellos momentos.

## **2. Algunos trazos del Teatro Político**

Cabe atraer la pregunta por sobre cuáles serían los elementos que podrían ayudar a entender al Teatro Político como un ensayo de la revolución o como lugar constituyente en la refundación de las sociedades revolucionarias. El primer aspecto es que el Teatro Político marcó la ruptura con la representación figurativa de la burguesía en los escenarios, asumiendo al conflicto de clases como la médula de las nuevas búsquedas teatrales para el periodo en que irrumpió. Para introducir al lector en estas tentativas sobre el Teatro Político en América Latina tomaré algunos trazos de César de Vicente (2013) planteados en su libro *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, quien dijo que este teatro se vio en la necesidad de convertirse en un

poder constituyente (como ha planteado Boal con el *teatro legislativo* y el *teatro foro*); en un contrapoder, explorando la invisible barbarie cotidiana (como diseñó Brecht); o

indagando formas de confrontación y conflicto que favorezcan la politización de la vida, la lucha contra esa normalidad. (15. El énfasis es del autor).

En la primera parte de su texto da cuenta que la ruptura con la representación figurativa de la burguesía en las tablas se dio, como contra respuesta al fenómeno de naturalización del *teatro humanista* y la fisura se marcó tanto en la diferencia en sus modos de producción, como en los espacios que entró a disputar y modificar en la institucionalidad teatral, en los protagonistas de las historias y en el público al cual se dirigió. Lo que el teatro humanista presentaba a través del naturalismo (como su ideología estética), era un modelo social con sus prácticas basadas en personajes “universales” en un conflicto cotidiano también universalizado; este personaje era la burguesía y su correspondiente modelo social el capitalismo burgués<sup>9</sup>. Este modelo “universal” no era la representación de una clase y del cómo operaba por sobre otras, si no que se mostraba como la construcción de la sociedad sin diferenciaciones, sin mayores cuestionamientos en sus funcionamientos. La aparición del *teatro materialista* vino a romper con esta idea ilusa de universalidad, exponiendo a la burguesía como “grupo con unas condiciones y una posición en la estructura social específica” (De Vicente, 2013: 12). La ruptura que marcó el teatro político, es que éste era “...una representación de las relaciones sociales... en las que ese grupo no preexiste al conflicto sino que se funda en el conflicto mismo” (ibíd.). Y la principal diferencia de este modo de producción teatral radicó en que “la contradicción se convirtió en el principio de articulación dramática y el antagonismo en el principio de construcción teatral” (ibíd.). El Teatro Político fue pensado no tan solo desde un cambio a la forma de teatral o al modo de

---

<sup>9</sup> De Vicente agregó: “Y tal y como define el *naturalismo*, impulsado por la burguesía en el plano de la ideología estética (como impulsa en la filosofía el *positivismo* y en política el *liberalismo*), la construcción de ese personaje se realiza atendiendo a su *ocupación* social, a su *estatus*, a su *mentalidad* y a sus *ingresos*.” (De Vicente, 2013: 11. Énfasis del autor)

pensar la representación, sino más bien como un cambio radical para la sociedad que sustentaba materialmente la producción teatral. Su texto, al igual que la producción teórica en torno a esta categoría teatral, se presenta como “*condensaciones de experiencias colectivas*”(15), que complejizaron los procedimientos del teatro y su historia. Para este autor, rescatando la tradición condensada en Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Heiner Müller, Augusto Boal y Peter Weiss el Teatro Político<sup>10</sup> irrumpió para:

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

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

a) un concepto (elemento del conocimiento) nuevo; b) una nueva lógica de conocimiento (ciencia, no ideológica) de raíz estética (según un modelo representacional, es decir, de

---

<sup>10</sup> Los cambios, que cada autor introdujo a la escena rastreados por De Vicente fueron resumidos así: “a) Erwin Piscator, cambios a la escena para representar la *historia*; b) Bertolt Brecht, que produjo contra la causalidad positivista del naturalismo y del realismo burgués y su ilusionismo una escritura teatral *dialéctica*; c) Peter Weiss, que transformó la representación imaginaria de la realidad (la ficción) en una representación real de la misma mediante el *documento*, dejando fuera el testimonialismo; d) Heiner Müller, que escenificó la *revolución* y sus residuos (barbarie, violencia, lucha, etc.); y e) Augusto Boal, que liquidó la práctica artística e ideológica de la interpretación burguesa y del sujeto de la interpretación (el actor) para establecer las bases de una práctica vital y liberadora con un solo sujeto de la interpretación (el ser humano *en situación*).” (De Vicente, 2013: 17)

ideas, imágenes y representaciones sociales) de corte materialista (no trascendente ni teleológico) que produce una ruptura en la estética burguesa y abre una nueva problemática que conlleva una práctica nueva. (...) el núcleo de este teatro político es el conflicto social. (16)

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

Con estas puntualizaciones, me interesa sentar por un lado que ante la aseveración de que “todo arte es político”, no todo teatro busca por un lado sentar nuevas posibilidades de generar comunes que irrumpen en el imaginario de ciertas comunidades dispuestas a corroer las bases imaginarias sentadas por el poder, ni tampoco todo teatro está dispuesto a modificar la estructura “teatral” en su totalidad, desde la forma, hasta el fondo, pasando por el edificio que lo contiene y por la separación espectáculo-público. Por otra parte la diferenciación entre *lo político* y *la política* permite puntualizar por un lado al teatro comprendido como espacio “constituyente” en torno a la refundación de los pactos comunitario y al mismo tiempo como una herramienta de politización de las sociedades emergentes para aquel proceso histórico. Sumado a los preceptos generales (si es que podría nominarse así a la enorme producción de este autor) de Brecht y con el cambio de hegemonía que se produjo tanto en Cuba, como en Chile, el teatro comprendido en la instauración de una nueva institucionalidad también jugó un lugar decisivo en torno a las disputas del campo artístico e intelectual dentro de la institución, como podremos ver con la aparición de la revista teatral *Conjunto* y con el cambio en torno a los protagonistas y problemáticas del imaginario epocal representadas en las obras teatrales (artísticas en general) de Argentina y Chile. Del mismo modo la diferenciación de estos elementos serán

basales para problematizar algunas definiciones del intelectual con este modo de producción teatral, que a medida que van radicalizándose sus prácticas vendrán a difuminar a esta protagónica figura en todos los participantes del hecho teatral político.

### **3. Sobre la época de los años sesenta en América Latina**

Como pude comprobar, a partir de la revisión audiovisual y biblio-hemerográfica del periodo, es común encontrar premisas a nivel lexicológico que van más allá de un territorio y un contexto particular como: “Pueblos, artistas y revolucionarios”, “cultura latinoamericana revolucionaria”, “neocolonialismo cultural”, “teatro revolucionario”, “Teatro Político”, “Teatro Nacional Popular” por citar algunos ejemplos. Además, estos planteamientos, al ser invocados, tienen referentes no necesariamente sincrónicos en cuanto a un momento cronológico, ya que rescatan una vasta tradición de ideas emancipatorias y de luchas, que generalmente han sido acalladas por la historia oficial. Entonces ¿cómo poder hablar de un periodo fuera de la gran línea del tiempo positivista o de hitos a partir de años y fechas?

Es el concepto de “época” (Gilman 2012), entendido como elemento de definición temporal para acotar un periodo marcado por rupturas y radicalizaciones políticas – estéticas, el que servirá como concepto de temporalidad no lineal, no de 10 años englobados en una década cronológica, sino como tiempos con fuerzas motrices que engloban procesos gravitantes, que catapultan acciones en toda una sociedad en donde el teatro y el trabajo intelectual fueron comprendidos con la misma importancia en cuanto herramientas transformadoras para la recuperación de la reproducción social. Este concepto además plantea que existen ciertas clausuras en torno a la pertinencia de ciertos temas y no



de otros, definiéndose como “un *campo de lo que es públicamente decible* y aceptable –y goza de la más amplia legitimidad y escucha– en cierto momento de la historia, más que como un lapso temporal fechado por puros acontecimientos, determinado como un mero recurso *ad eventa*.” (Gilman, 2012: 36. Énfasis de la autora). Lo que permite este concepto es la lectura de una serie de mandatos sociales, políticos, económicos, intelectuales, estéticos, etc., en un proceso histórico en donde la cultura y las artes jugaron un rol fundamental en el posicionamiento de estos propósitos revolucionarios.

Este concepto me ayuda a comprender, teóricamente, un momento particular de la historia, desde el inicio de la Revolución Cubana hasta el golpe de Estado en Chile, en donde la importancia está puesta en la condensación de comportamientos colectivos de las sociedades en cuestión, al margen de las fechas exactas, permitiendo con esto leer procesos aglutinantes, en donde la historia no responde a un hito, sino al llamado por un fin que la atraviesa. Como, por ejemplo, lo planteado por Orlando Rodríguez (Sin fecha) respecto al teatro de los trabajadores en Chile, en una entrevista en la revista *Conjunto* núm.7<sup>11</sup>, donde tomó como punto de partida el teatro obrero impulsado por el dirigente sindical, de comienzos del siglo XX, Luis Emilio Recabarren, para hablar de una tradición teatral obrera interrumpida que se re-articuló durante la “época” de los años sesenta.

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

---

<sup>11</sup> En el sumario de la revista el título del artículo aparece como “El teatro en Chile, Colombia, Uruguay y México”, pero en el cuerpo aparece como: “Mesa redonda. Hablan directores”, en la bibliografía se utilizará el título del sumario.

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

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

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

teatral con la entrada en vigor de la propuesta condensada de Augusto Boal y su *Teatro del oprimido*.

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

Con la misma idea de condensación me interesa rescatar la figura del intelectual latinoamericano, entendido como articulador de un posicionamiento político, que en un primer momento funcionó como puente entre el proyecto social revolucionario, sus ideas y sus actores, para luego (en algunos casos) pasar a difuminarse como participante de este proceso.

#### **4. Agentes: el intelectual**

*El escritor comprometido sabe que la palabra es acción;  
sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin  
proponerse el cambio.*

Jean Paul Sartre, *¿Qué es escribir?*

*Me hice comunista más por instinto maternal que por las  
teorías de Marx.*

Isidora Aguirre, *Conversaciones con Isidora  
Aguirre*

Asiéndonos al concepto de época en torno a las condiciones históricas únicas para poder hablar de algo, entendiendo que ese algo en este contexto fue la revolución, necesitamos

comprender a uno de los agentes primordiales en la circulación de saberes en torno a este concepto. Este “actor” es el y la intelectual.

La práctica intelectual, su legitimidad, guardó absoluta relación con el empoderamiento de lo político y con el proceso de radicalización de los pueblos latinoamericanos. Fueron una de las figuras más emplazadas durante la época, dado el importante proceso de agitación social y que su espacio de validación se dio en primera instancia entre pares, y también (fuertemente durante este periodo) en los sectores populares. Mujeres y hombres que “no remite[n] a una ocupación determinada en algún sector del saber o de la creación literaria o artística, sino al comportamiento de tales personas en relación con la esfera pública, es decir, al desempeño de un papel en los debates de la ciudad.” (Altamirano, 2013: 111). Operaban como “representantes de la humanidad, entendida indistintamente por entonces en términos de público, nación, clase, pueblo o continente, Tercer mundo u otros colectivos posibles y pensables” (Gilman, 2012: 59). Circularon en dichos colectivos los saberes epocales de autores como Wright Mills, Jean Paul Sartre, Paul Barat, Franz Fanon, Albert Camus y Maurice Marleau-Ponty y textos como *Los condenados de la tierra*, *Palabras a los intelectuales*, *Guerra de guerrillas* y la “Segunda declaración de La Habana”, los que fueron de alto tráfico, en cuanto a lectura y a pautas de acción. Es común encontrar estos escritos en las distintas revistas analizadas del periodo en ambos países, lo que da cuenta de la alta circulación de los planteamientos y reflexiones que emanaron desde Cuba. Ejemplo de esto fue el Congreso Cultural de la Habana y la idea de formar un Frente Cultural Antimperialista. Orlando Rodríguez, historiador, director y crítico teatral chileno declaró en una entrevista realizada por Inés Moreno en la revista *Punto final* (1968)

Cuba demostró que una vez más ha vencido el bloqueo. El hecho de lograr la concurrencia de 450 intelectuales representativos de 70 países, más 120 periodistas venidos del mundo entero, está señalando que la isla es hoy por hoy uno de los centros más importantes en que se juega la historia del mundo. Además, a juicio personal, el Congreso permitió a la intelectualidad de Europa en general (de países capitalistas y socialistas), conocer e identificarse con la lucha de los intelectuales del Tercer Mundo (Rodríguez citado en Moreno, 1968: 24)

Con este ejemplo, podemos ver por un lado el posicionamiento de este sector con el proyecto cubano, por otro como a partir de las diversas instancias generadas en la isla se dieron las convocatorias y traspasos de ideas y por último, cómo este actor/actriz era portador(a) de nuevos conceptos para la emancipación de las realidades latinoamericanas, la idea del “Tercer Mundo” era explicada anteriormente en la misma entrevista. Como se puede ver en este ejemplo (de muchos) el intelectual progresista era uno de los llamados a esta transformación radical a los cimientos ideológicos de las sociedades latinoamericanas.

Del mismo modo, y bajo la lógica de acción del nuevo marxismo en América Latina que se desarrolló luego del triunfo de la Revolución Cubana, la teoría del Tercer mundo y la relación que establecía con el colonialismo, se tornaron muy importantes para el campo artístico, al hacer hincapié tanto en las formas de dominación directa como en las más sutiles, en donde las artes tuvieron un campo de acción directo. Menciono las artes, solo por que es el campo de competencia a esta investigación, pero para ser fiel al espíritu epocal, todos los sectores de las sociedades se vieron interpelados y modificados por este proceder revolucionario<sup>12</sup>, y la figura de el/la intelectual tenía la función de poder articular esa

---

<sup>12</sup> La Revolución Cubana, todo su despliegue institucional y el vuelco político mundial trajeron consigo una serie de modificaciones al panorama latinoamericano y mundial: en el aspecto económico la teoría de la dependencia de corte marxista anclada en Centro de Estudios Socio-Económicos (CESO) en la Universidad de Chile; las armas como vía de transformación y la “Teoría del foco” de Ernesto “Che” Guevara con el planteamiento de que la vanguardia militar crearía las condiciones subjetivas para la revolución, reafirmaron la idea de una revolución mundial inminente; en lo religioso, la iglesia católica y su giro revolucionario a partir de la “Teología de la liberación”; el proceso de politización hacia la izquierda de las artes y el posicionamiento de la literatura latinoamericana a nivel mundial con todas sus contradicciones, fueron

totalidad desmembrada por el capitalismo; se depositó en esta figura la capacidad de poder “develar” la interacción de los aspectos económicos articulados en cada una de las particularidades de la reproducción social, vinculando, cuestionando y proponiendo para el desarrollo de los diversos pensamientos endógenos a los cuales eran convocados.

De estos planteamientos me interesa problematizar varios aspectos, primero y a partir de las palabras de Sartre sobre el compromiso<sup>13</sup> aparece la pregunta ¿qué sucedió en el campo teatral con la dramaturgia si es entendida como una palabra que devendrá en acción, cualquiera sea su modo de producción? Para el campo literario la idea del compromiso (bastante movедiza), guardaba relación también con sacar del atraso a la literatura latinoamericana, respecto a la literatura universal. En este sentido el compromiso político podía ser entendido como la modernización cultural emprendida durante la época (Gilman, 2012: 145-46).

Todo lo anterior me lleva a una digresión. Si el teatro, en su inherente carácter público<sup>14</sup>, permite la experiencia colectiva y/o la socialización más que cualquier otro arte ¿en dónde radicaría su compromiso? Entonces el teatro que señala o tan solo muestra la miseria de los sectores oprimidos ¿Es de por sí un teatro comprometido, que operaría dentro de los parámetros del artista comprometido? Y bajo estos parámetros ¿Cómo es comprendido el proceso de modernización en el teatro? Es acá donde se hace necesario a

---

aspectos presentes en toda esta investigación y que influyeron fuertemente en los debates y prácticas de la época.

<sup>13</sup> Primer epígrafe de este apartado.

<sup>14</sup> El hecho teatral, independiente de su modalidad productiva, tiene una relación indisoluble (como la triada indisoluble planteada por Grüner) entre la creación (dramaturgia, dirección, actuación, diseño) y quienes reciben la experiencia teatral, entreviéndose una especie de rito contemporáneo en torno a lo que, en palabras de Grüner, conduciría hacia una “teoría *materialista y política* de lo sagrado, en la cual éste consiste en un *enigma* sobre el cual deberá ser fundada... la ‘comunidad de los iguales’ en su relación desmimetizada”. (2005: 79)

traer otro aspecto de la definición de Teatro Político de César de Vicente se hace necesaria para entender el paso de la figura de el/la intelectual, a la del “actor/actriz”:

el Teatro Político es un conjunto de fuerzas productivas y unas relaciones específicas entre los productores para elaborar ideas, imágenes y representaciones sociales del mundo. Las fuerzas productivas son herramientas conceptuales y las técnicas son propias y se rigen por una problemática distinta: el poder; la manera de trabajar sobre los materiales es igualmente diferente, en el caso de los actores o de los técnicos; la división del trabajo es también nueva en tanto que compleja: oficinas de dramaturgia, creación colectiva, etc. (2013: 15).

Si tomamos algunos aspectos de lo planteado por Karl Marx, respecto a las fuerzas productivas, se puede entender que los elementos puestos en juego guardan relación con destrezas y progresos históricos de las distintas técnicas teatrales (el desarrollo de técnicas definido anteriormente por el mismo autor), como también de los procesos sociales de organización del hecho teatral, el trabajo colectivo y cooperativo, por ejemplo.

Como señalan varios historiadores del teatro una de las características fundamentales para este periodo fue la democratización del ejercicio teatral, que sumada a la definición del intelectual y a las ideas de De Vicente me llevan a pensar que una característica primordial para el Teatro Político es la del “intelectual expandido” por dos aspectos, determinados también por la “época”: el cuestionamiento a la figura del autor, a través de nuevos procesos creacionales (teatro documental, reconstrucciones históricas) de la mano la masificación de la “creación colectiva”, con todas las modificaciones que trajo tanto para los artistas como para los “espectadores”, asuntos que veremos desarrollar a partir del tránsito en el trabajo “autoral” de la escritora chilena Isidora Aguirre y de una experiencia dramaturgica colectiva argentina, *El avión negro* del Grupo de Autores.

Lo anterior sumando a la revisión hemerográfica de los primeros números de la revista teatral *Conjunto* publicados durante la época de los años sesenta, nos ayudará a ver

cómo la politización del intelectual y la del artista fueron de la mano, tránsito absolutamente relacionado con la acción colectiva ligada a “lo político”, pero también a “la política”, ya sea desde las disputas que se dieron tanto en la institución Estado, como en la iniciativa privada. Las dificultades y contradicciones de este proceso se pudieron ver cimentadas en todas las manifestaciones artísticas del periodo, en términos estéticos por ejemplo, en la tensa y contradictoria relación que se estableció entre la vanguardia y el arte social<sup>15</sup>. El protagonismo del intelectual se podía leer desde el complejo sistema de cooptación y subvenciones que emanó desde Estados Unidos, o en la censura y persecución que se realizó a estas figuras, como fueron los casos de Rodolfo Walsh y Francisco “Paco” Urondo durante la dictadura de Onganía en Argentina. A partir del análisis a los primeros números de la revista *Conjunto* veremos cómo el teatro latinoamericano se presentó, en un primer momento, como punto de encuentro entre una nueva izquierda y una nueva vanguardia, que poco a poco vio este mismo tránsito de politización, pero también de exclusión respecto a ciertos parámetros de universalización teatral.

## 5. Revista *Conjunto* y las redes del teatro latinoamericano

*Nuestras clases dominantes han procurado siempre que los trabajadores no tengan historia, no tengan doctrina, no tengan héroes y mártires. Cada lucha debe empezar de nuevo, separada de las luchas anteriores: la experiencia colectiva se pierde, las lecciones se olvidan. La historia parece así como propiedad privada cuyos dueños son los dueños de todas las otras cosas.*

Rodolfo Walsh, contraportada *Sudestada*

*Una conmoción social de tanta profundidad debió repercutir también en el mundo de la cultura. Y,*

---

<sup>15</sup> Desde el inicio de la Revolución Cubana fueron rechazados los planteamientos estéticos venidos desde la Unión Soviética.



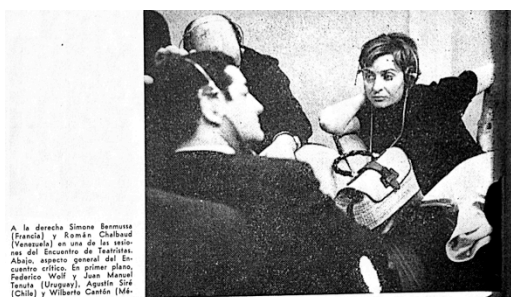
*lo decimos con alegría, el sector teatral fue de los más sensibilizados. Se produjo también en él una ruptura revolucionaria al surgir grupos populares y las formas teatrales desafiantes al sistema, frente y contra el teatrista ortodoxo, comercial, ególatra e inmotivado, desvinculado de la vibración de las masas.*

Editorial, *Conjunto*, núm.16.

Un acontecimiento cultural inaugural para las artes y el pensamiento latinoamericano, derivado de la Revolución Cubana, fue la aparición de *Casa de las Américas* (1959 a la fecha). Haydee Santamaría, guerrillera de la revolución, estuvo a cargo de la *Casa* hasta 1980, fecha de su suicidio. En este lugar se establecieron importantes relaciones de cooperatividad, traspaso de ideas, obras y debates entre las y los artistas e intelectuales del periodo (en casi todas sus expresiones: Literatura, pintura, grabado, archivo sonoro, música, teatro). Con importantes estímulos a la creación como el Premio Literario de la Casa de las Américas, el Festival de Teatro latinoamericano, la revista y la editorial fueron todas instancias que plasmaron el acontecer cultural de esta época. En su política de posicionamiento de las artes del continente, en 1961 se celebró el Primer Festival de Teatro Latinoamericano en donde varias y varios de los exponentes teatrales centrales para este periodo debatieron y compartieron sus ideas. En la especificidad del campo teatral fue la revista teatral *Conjunto* el imán en torno a estas discusiones y posicionamientos. En julio de 1964 apareció el primer número de la revista teatral. Los primeros tres ejemplares estuvieron a cargo de David Fernández, luego del cubano Rine Leal y en 1972 la dirección recayó en el guatemalteco Manuel Galich. En su texto de presentación planteaba que al momento de su aparición se estaba tomando conciencia del “nosotros” de América Latina y que las manifestaciones teatrales del continente y el caribe estaban teniendo la repercusión que se merecían dentro de los parámetros de universalización de la escena teatral:

Eso quiere decir que empezamos a trascender las fronteras de nuestros países. Que nos universalizamos culturalmente y que nuestro ser, nuestros problemas, nuestros tipos, nuestras sicologías saltan el marco local, para alcanzar la dimensión que corresponde a las auténticas creaciones del arte. Asistimos al surgimiento y robustecimiento del teatro latinoamericano y ello tiene enormes implicaciones respecto a la madurez de nuestro ser social, cultural y político.” (editorial *Conjunto* núm.1, 1964: 3)

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



A. la derecha Simone Benmussa (Francia) y Román Chalbaud (Venezuela) en una de las sesiones del Encuentro de Teatristas. Abajo, aspecto general del Encuentro Crítico. En primer plano, Federico Wolf y Juan Manuel Tenuta (Uruguay), Agustín Siré (Chile) y Wilberto Cantón (México).



Isidora Aguirre (Chile), Adolfo Marsillach y Antonio Eceiza (España) conversan con una futura maestra. Abajo, Vicente Revuelta, director de la obra premiada ofrece el Gallo de la Habana a los artistas combatientes de Viet Nam. A su lado, el invitado Bich Lam, de Viet Nam.



Imágenes tomadas de *Conjunto* Núm.4 (1967). Segundo Encuentro Internacional de Teatristas de 1966. Texto imagen izq.: “A la derecha Simone Benmussa (Francia) y Román Chalbaud (Venezuela) en una de las sesiones del Encuentro de teatristas. Abajo, aspecto general del Encuentro Crítico. En primer plano Federico Wolf y Juan Manuel Tenuta (Uruguay), Agustín Siré (Chile) y Wilberto Cantón (México)”. Texto imagen der.: “Isidora Aguirre (Chile), Adolfo Marsillach y Antonio Eceiza (Esapaña) conversan con una futura maestra. Abajo, Vicente Revuelta, director de la obra premiada ofrece el Gallo de la Habana a los artistas combatientes de Viet Nam. A su lado, el invitado Bich Lam, de Viet Nam.

Para poder entender algunos factores que determinaron la politización artística del campo teatral de la época de los sesenta, tomo de esta revista sus primeras publicaciones, que lamentablemente son las más difíciles de conseguir fuera de Cuba, sin embargo el

exhaustivo trabajo de Ramón Layera (1983) en torno a los primeros 16 años de la publicación, muestra lineamientos de análisis a la producción del primer periodo, que coinciden con los números a los que tuve acceso, al respecto escribió:

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

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

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

En 1963, paralelo al festival, se realizaron las “Jornadas de teatro leído”<sup>16</sup>, con el fin de intensificar el conocimiento de la dramaturgia latinoamericana entre el público cubano, pero también entre los creadores. La materialidad de esta modalidad teatral leída era (y es) una forma muy sencilla de poder “montar” y difundir obras, dado que lo que primaba era el valor textual, la disposición espacial, la capacidad actoral y contaban con muy pocos elementos usuales del diseño teatral (utilería, escenografía, iluminación, etc.); lo que permitía una mayor movilidad y alcance. Estas jornadas sirvieron también como barómetro entre el público, para saber qué obras podrían participar en la siguiente edición del festival. En estos números se menciona también algo muy interesante de rastrear, se trata de un “Boletín de información” que se repartía al final de cada sesión, en donde se explicaban los movimientos teatrales a los que pertenecía la obra, pero dado el bloqueo que existe en torno a la producción cultural cubana, se hace difícil de pesquisar<sup>17</sup>. El tercer festival fue el que consolidó el funcionamiento técnico y programático de esta instancia. Desde 1964 se sumaron los Encuentros Internacionales de Teatristas, celebrados cada dos años.

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

---

<sup>16</sup> Hoy conocidas como “lecturas dramatizadas” consisten en leer el texto, pero de manera interpretativa utilizando algunos elementos teatrales simples.

<sup>17</sup> Ramón Layera en su texto sobre la revista hace un interesante balance sobre la existencia (y no) correlativa de los números de *Conjunto* en Estados Unidos, revisar (Layera, 1983: 36). Este asunto se replica en México, en Distrito Federal en donde existen grandes vacíos de números de esta revista.

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

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

Respecto a la publicación de obras, la primera de ellas fue *Variaciones para muertos en percusión* (1964) de Jorge Díaz, reconocido dramaturgo chileno por su tendencia hacia el nominado teatro absurdo, esta obra nos habla sobre una empresa multinacional que controla gran parte de la producción de todo, la obra bordea el grotesco y utiliza el lenguaje de la publicidad, de las frases cinematográficas, de frases reconocibles aisladas que vienen a mostrarnos uno de los grandes tópicos de Díaz, el problema de la comunicación de esos tiempos. El segundo número de la revista publica *Los establos de su majestad* (1964) de Fernando Lorenzo y Alberto Rodríguez la obra se presentaba como “Tragiconquista, pastoril, danzante” y es un juego de reconstrucción histórica respecto al saqueo de riquezas y tierras a los indígenas y a los sectores oprimidos. La tercera obra publicada es *En la diestra de Dios Padre* del colombiano Enrique Buenaventura, un auto

sacramental a la Brecht, sobre un mito popular europeo que se diversificó en gran parte de América Latina, y luego del cese de las publicaciones, desde 1967 se publicaron: *La tragedia del Rey Cristophe* (1967) de Aimé Césaire (Traducción revisada por Heberto Padilla), *El asesinato de Malcolm X* (1967) de Hiber Conteris, *Pascual Abah* (1968) de Manuel Galich, *Veraneando* (Sin año, Núm.7) de Francisco “Paco” Urondo, *Los que van quedando en el camino* (Sin año, Núm 8) de Isidora Aguirre y *El menú* (Sin año, Núm.10) de Enrique Buenaventura; si bien todas las obras tienen el factor común de la crítica social, las primeras se caracterizan por presentar géneros híbridos, desde el absurdo, a la reconstrucción histórica y elementos del teatro religioso en la primera de buenaventura, lo que gradualmente va modificándose, las obras que siguen tienen un vuelco hacia la narración dramática, histórica y/o épica como es el caso de *El asesinato...* y *Los que van quedando...* ambas cuentan sucesos históricos trágicos de la historia reciente de aquel momento. El que sí fue un vuelco evidente fueron las publicaciones respecto al quehacer teatral, a la reflexión y la práctica latinoamericana (y estadounidense); si en los primeros números se podían apreciar homenajes a Shakespeare o reportajes en torno al teatro de marionetas, uno de los ejemplos que aparece con mayor claridad es el número cinco de la revista con el artículo titulado “El teatro de guerrilla” en donde por un lado invitaba a las relaciones de cooperatividad para su existencia, y por otro, enseñaba como a tomarse los espacios públicos, a robar para poder sostener esta modalidad y renunciar a lo confuso y ambiguo del arte:

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

El texto continuaba con un manual que apuntaba a la autogestión de las experiencias teatrales, a la utilización de lo mínimo en cuanto a recursos materiales y el máximo en torno a mensaje y movilización social, este escrito terminaba con lo siguiente: “El camino es largo y difícil, pero vendrán en su ayuda, porque su causa es justa y sus medios son apasionantes y vivos. Cientos de hombres y mujeres buscan una actividad que les proporcione una razón de vivir: He aquí a los guerrilleros.” (14). La guerrilla en el teatro se mostraba como un modo de producción opuesto e incluso de ruptura radical (casi delictual) a las formas de comprender la producción teatral de aquel entonces, pero con la necesidad de generar nuevas convocatorias tanto a los artistas, como a los sectores a los cuales se dirigían estas obras.

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

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

Siguiendo la idea de Terry Eagleton (2006) de que una práctica cultural, a la luz de la teoría estética, podría operar como *barómetro* de la historia (52-54), es interesante ver los desplazamientos temáticos e incluso los saltos en la periodicidad de publicación que tuvo la revista *Conjunto*, hecho que ayuda a ver en términos teatrales la radicalización de posturas políticas y estéticas. Eugenio Guzmán (chileno)<sup>18</sup>, publicó un artículo llamado “La violencia en el teatro de hoy”, escrito que planteaba un recorrido histórico teatral en torno a la representación de la violencia, deteniéndose en dos de los protagonistas epocales que trabajaron este tópico, el teatro de la crueldad propuesto por Antonin Artaud, para concluir con la violencia de clase, la violencia revolucionaria y el teatro de Brecht puesto en marcha en aquel entonces. Fue común en las publicaciones del segundo periodo encontrarse con artículos como “El teatro venezolano hoy” lo que sucedió con casi todos los países de América Latina, dejando la cobertura a los festivales del mundo, para dar paso a publicaciones teóricas o a entrevistas a las y los realizadores de modalidades afines al proyecto político revolucionario. También aparecen noticias pequeñas, pero ya no de los festivales del mundo, sino de la persecución de los Estados Unidos a la compañía Living Theater, que termina en el exilio, “Teatro Campesino”, “Teatro y conciencia revolucionaria”, “De la comedia musical al teatro de protesta”, por citar ejemplos. Fue similar al tránsito de artistas e intelectuales muy bien documentado en Argentina en las investigaciones de Óscar Terán (2013), Lorena Verzero (2013), Claudia Gilman (2012) y Andrea Giunta (2008), por dar algunos ejemplos.

El establecimiento de redes y solidaridades, en torno a los creadores (con procesos de intercambio como el citado montaje dirigido por Eugenio Guzmán en Cuba), a los

---

<sup>18</sup> Uno de los primeros directores extranjeros en montar una obra con elenco cubano para uno de los Festivales de Teatro Latinoamericano, la obra del también chileno Jorge Díaz *Topografía de un desnudo* (*Conjunto*, Núm.4, 1967)



montajes de obras de teatro de contenido social, al menos en los primeros números revisados, siempre se dio, solo que al principio se mezcló con aspectos del teatro universal, de la experimentación y la vanguardia estética, pero luego de 1967, el abandono de la revista a ese lugar cosmopolita de sus primeras ediciones, dio paso a la militancia artística en sus páginas, profundizando en la difusión del trabajo teatral en sectores como el campo, el movimiento teatral obrero o sectores más al margen de las escenas oficiales, radicalizándose cada vez más en torno al tipo de teatro y reflexión en el que profundizó la revista, también frente a la defensa ante los “ataques imperialistas” emprendidos por las dictaduras latinoamericanas. Como veremos a continuación esta radicalización se dio en términos de emprender un declarado abandono, como propone Layera (1983), del teatro universal y de la tradición teatral latinoamericana.

En términos históricos me parece importante mencionar la presencia de las luchas de liberación nacional en los distintos territorios del continente, lo que le dio mayor valor a la revista en el censurado teatro de la Argentina dictatorial de Onganía, por ejemplo. En una entrevista realizada en Cuba a Rodolfo Walsh y Francisco “Paco” Urondo, entre otros<sup>19</sup>, y en un texto de Julio Monardi (ambos de 1968) llamado “Un año muy censurado”, se mostró el proceso de censura directa o indirecta, por el que atravesó el teatro argentino, que fue mucho más duro respecto a otras manifestaciones artísticas. Los autores junto con pasar revista a los espectáculos y a los procedimientos de la censura, declararon cómo la revista y el proceso revolucionario fueron espacios de voz y exhibición para aquel teatro perseguido en su país. Algo similar en torno a la difusión teatral, pero de características contextuales

---

<sup>19</sup> “7 autores en busca de un teatro, (problemas del dramaturgo latinoamericano)” Rine Leal es el entrevistador cubano, participan Rodolfo Walsh y Francisco Urondo (Argentina), Hiber Conteris (Uruguay), Aimé Césaire (Martinica); Manuel Galich (Guatemala); Alvaro Menen Desleal (El Salvador) y Alfonso Sastre (España). *Conjunto*, N°6, año 3, enero – marzo, 1968

opuestas a las argentinas ocurrió con el teatro chileno en torno al proyecto político de la Unidad Popular, la revista vio pasar en sus páginas un número entero dedicado al teatro chileno, se publicaron obras y extensas entrevistas a autores y autoras, directores, agentes, historiadores, etc., de este periodo. Asunto que se vio también en la participación a los festivales hasta 1973, año que irónicamente, el chileno Víctor Torres ganó el premio Literario de Casa de las Américas, en la categoría dramaturgia con su obra *Una casa en lota alto*.

## 6. Radicalizaciones y exclusiones

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

Getino y Solanas, *La hora de los hornos*

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

Organización de Estados Americanos. El fin de hermandad y conocimiento entre los pueblos de América Latina se mantuvo y profundizó “CONJUNTO reaparece con el propósito de contribuir a que superemos las distancias culturales y nos conozcamos mejor a través del teatro” (editorial *Conjunto*, núm.4, 1967: 1), pero con ciertas omisiones. Si el panorama teatral propuesto por Revuelta viró hacia a lo social, fue porque Cuba (y la revista) comprendieron la importante influencia que estaba teniendo en el resto del continente en torno a la articulación del nuevo proyecto cultural y revolucionario, y que también debía responder al bloqueo impuesto, la invitación fue entonces a generar en la revista y en los encuentros el ambiente de libertad que se le negaba a la isla; así se pudo ver tanto en los invitados al Congreso Cultural de La Habana, en el II Encuentro Internacional de Teatristas organizado por Casa de las Américas, como por quienes escribieron por esos años en la revista. El importante dramaturgo alemán Peter Weiss declaró:

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

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

contra las fuerzas conservadoras, retrógradas y racistas, de desmistificar (sic) su ideología, de afrontar las estructuras que la sustentan y los intereses a que sirve” (*Conjunto*, Núm.6, 1968: 3). La invitación era a tomar posición en la liberación de los pueblos y a modo de advertencia se llamaba a rechazar cualquier tipo de beca, invitación, participación cultural o investigación venida desde Estados Unidos. El altercado de Pablo Neruda en la entrega de los premios de la PEN Club, fue un muy buen ejemplo de esto<sup>20</sup>.

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

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

El dramaturgo planteaba que esto se debía al proceso de radicalización política que se vivía en Brasil, nominando este empoderamiento teatral como una conciencia prerrevolucionaria que guardaba relación con la complejidad interna del Brasil y sus problemáticas en torno a las nuevas búsquedas sobre lo nacional. En la misma entrevista, Francisco Urondo citaba una particular conversación con Walsh, en donde hablaban de la necesidad de resignificar a Brecht para la Argentina epocal, planteaban la teoría del “entrañamiento”, Urondo mostraba la necesidad de dejar de “objetivar” la vida (para el caso argentino) y que todos

---

<sup>20</sup> Para mayor detalle revisar Gilman, 2005: 167-168.

los participantes del hecho teatral debían sentirse partícipes de lo que ocurría en la escena, para que el público dejara su condición de “espectador” pasivo y entrañara lo que observaba (15), asunto que profundizaré al analizar los planteamientos de Brecht en Argentina.

Con esto y para sumar a la idea del “intelectual expandido” tenemos otro componente basal del hecho teatral que se vio emplazado en este periodo: el público, que en términos teóricos y de participación tendrá un cambio radical y paulatino hasta 1973 con la propuesta condensatoria ya mencionada de Augusto Boal, pero que se observaba ya en distintos países y contextos del continente. La revista comienza a publicar artículos de experiencias populares y teatrales, dando un vuelco hacia sectores que difícilmente, hasta ese entonces, tenían alguna página en las Historias del teatro oficiales. En este sentido y con el mismo cariz aglutinante de este trabajo, hay otro planteamiento que emana de la revista, del colombiano Santiago García, que curiosamente, al plantear la no existencia de una “tradición teatral” en su país, indicaba una. Se trata del relato de una experiencia teatral que vivió en un pueblo llamado Ibalgué y citaba a un personaje-presentador que planteaba lo siguiente: “Este es un pequeño pueblo donde habitan unas familias que fueron agredidas por el ejército.” (García en *Conjunto*, núm.7, s/a: 13).

El relato de García describía los procedimientos narrativos que ocupaban los campesinos para contar esa matanza de manos del ejército, al final de “la obra” salía uno de los “personajes” que quedaba vivo (que realmente era uno de los sobrevivientes de la matanza), tomaba un fusil e interpelaba al “público” preguntándoles “¿Ustedes qué creen que hará este señor después de haber visto a toda su familia y a sus parientes y a su pueblo asesinado? ¿Rebelarse contra Dios o tomar las armas?” (ibíd.). Contaba que la obra no finalizaba con aplausos sino con una extensa discusión/conversación. El preguntó a los

campesinos si conocían a Brecht y no, no tenían idea quien era. El autor subtitula esta experiencia como “Un Brecht campesino”, a mi me lleva a pensar en un Brecht sin Brecht, en donde el mecanismo teatral surge como un pacto de refundación en el imaginario respecto a ese hecho de violencia, al mismo tiempo como punto de unión y reflexión, socializando un hecho histórico que atañía directamente a esa comunidad en torno a una situación de violencia e injusticia como las muchas que se replicaban (y replican) por nuestro continente.

Con todo esto podemos leer el nuevo posicionamiento de Cuba frente al mundo en términos teatrales y políticos. Por un lado vemos cómo ante las políticas de aislamiento impuestas a la isla, logran sobrepasarse posicionando la actividad teatral latinoamericana disputando un espacio en el panorama mundial, y por otro, cómo la revista fue de una u otra manera el posicionamiento teatral y cultural institucional de la isla y de los pueblos ideológicamente afines a su proyecto político. A través de este breve acercamiento a algunos de los primeros números de la revista se deja entrever que la revalorización de las izquierdas fue el espacio de validación para el ejercicio artístico e intelectual, y haciendo una lectura ampliada, vimos cómo los espacios del “arte teatral de vanguardia” fueron cada vez más omitidos.

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

deliberadamente de cualquier compromiso totalizador con la historia oficial del teatro.” (Layera, 1983: 45). Si bien es interesante la crítica que hizo Layera a la dirección “adánica”<sup>21</sup> que tomó la revista *Conjunto* en torno a su ruptura con la tradición teatral histórica de Latinoamérica previa a la revolución, obviando nombres y prácticas<sup>22</sup>; para este trabajo que tiene como uno de sus objetivos posicionar la historia del “otro” teatro latinoamericano alejado de la historia oficial, de lo comercial y del hermetismo de las elites, hacen de la revista un aporte vital para las pesquisas en torno al Teatro Político de la época, entendiéndola como un importante cuerpo documental para la reconstrucción del campo teatral, sobre todo tomando en cuenta aquella referencia inicial que hace Walsh sobre los dueños de la historia y de las demás cosas.

La proliferante producción de conocimientos que abarcan la producción hemerográfica del periodo, en particular la revista *Conjunto* y las revistas en los contextos continentales en particular, son tema de estudio extenso y aparte de esta investigación. Sin embargo, y retomando el concepto de época, me interesa rescatar cómo todo un movimiento que no responde a un tiempo mecánico (temporalidad cronológica), y tampoco a una territorialidad demarcada por un país, ya que Cuba podía marcar ciertos patrones pero la preocupación y el interés por los asuntos nacionales de las dramaturgias del periodo, tuvo movilidades estéticas y políticas propias para cada contexto particular.

---

<sup>21</sup> En el sentido de considerar solo el teatro afín al proyecto de la revista como el primero.

<sup>22</sup> Obviando, por ejemplo, al teatro de tesis de la tradición moderna europea como a Henrick Ibsen, August Strindberg o George Bernard Shaw; o las teorizaciones teatrales de Luigi Pirandello, Antonin Artaud o las obras de Federico García Lorca, o el silencio frente a latinoamericanos como Roberto Arlt, Rodolfo Usigli, Xavier Villaurrutia, Griselda Gambaro, Sergio Vodanovic, Luis Alberto Heiremans; sin embargo, varios de estos nombres aparecen en la cartelera del Festival de teatro latinoamericano. (Layera, 1983 :45)

## II. Modernos desde las sombras: lectura epocal y estética de los agentes del campo teatral argentino

*La historia de América toda tiene una característica muy importante, y es que no se desarrolla sino en función de la lucha de clases.*

Alejo Carpentier, *Lo que el caribe ha dado al mundo*

Hasta el momento, la revisión a los primeros números de la revista teatral *Conjunto* se ha centrado en el estudio de algunos aspectos del espacio por el que transitó el teatro latinoamericano en la época de los años sesenta, así como en ciertas particularidades de los procesos estético - políticos de Argentina y Chile, visto desde los espacios teatrales, pero bajo el prisma de esta revista y de su sistema de inclusión-exclusión. En este sentido, para distinguir los tránsitos de politización y radicalización estética, en torno a las dramaturgias del nuevo modo de producción que, para ese momento, fue el Teatro Político, se necesita comprender cuáles fueron algunos de los agentes y acontecimientos que permiten ver al teatro no como un reflejo de los procesos revolucionarios, sino como un componente más dentro de estos. En el caso argentino, a partir de *Conjunto*, vimos cómo operó la censura para algunos autores y cómo la revista representó un espacio de opinión y de publicación (y exhibición en los festivales); en el chileno pudimos ver que la revista potenció ciertas manifestaciones teatrales ligadas al proceso de politización llevado a cabo por la Unidad Popular.

Es necesario realizar una lectura en clave epocal respecto a los territorios políticos particulares de Argentina y Chile, puntualizando, por ejemplo, a qué se refieren ciertos autores (como Osvaldo Pellettieri 1997 y Juan Villegas 2005) al hablar de *nueva*



*modernización* para el campo teatral, pero también para el campo cultural. Del mismo modo es necesario pesquisar cómo los acontecimientos y actores entraron en las disputas por el espacio teatral, para así particularizar la politización dramaturgica del periodo y por ende las disputas estéticas. Si bien ambos países viven momentos políticos distintos hacia mediados de los años sesenta, para ambos, en los procesos teatrales se pueden entrever búsquedas y motivaciones estético-políticas en donde la revalorización de lo nacional y lo popular, por ejemplo, fueron un lugar de estímulo, disputa y conflicto para las nuevas dramaturgias y para las artes en general. Por último es necesario mencionar que los espacios de convivio y “promiscuidad” entre las distintas áreas del campo cultural se ven fuertemente potenciadas por esta revalorización del aspecto de *lo político* epocal; en el caso argentino es casi imposible hablar de politización teatral sin hablar del movimiento del Teatro Independiente bonaerense, del movimiento literario que acompañó desde su frente el compromiso político o de neo-vanguardias sin mencionar al Instituto Di Tella, a la estrategia de posicionamiento de las artes a partir del aparato estatal (y privado); y en el chileno sucede algo similar respecto al espacio cultural que se construyó al alero de la Unidad Popular, en donde el muralismo, la música y el teatro se encontraron y trabajaron por un mismo objetivo.

## **1. La segunda modernidad argentina**

*Desde ayer, en Florida 940, el mundo moderno está al alcance de todos.*

Revista *Primera Plana* citada en Óscar Terán

La caída de Juan Domingo Perón en 1955 echó a andar una compleja maquinaria cultural e institucional que se venía gestando con anterioridad, al menos así se pudo ver al analizar a ciertos agentes del campo artístico del periodo. Por un lado, el sobre señalado retraso en el que se encontraba el campo cultural argentino<sup>23</sup> se tradujo en promesas de apertura a los espacios artísticos perseguidos o censurados durante el peronismo y por otro, el ansiado espacio de modernización que se planteó como relegado durante este periodo, movilizaron a fuertes sectores de artistas críticos al peronismo. Sin embargo, la alternancia entre golpes de Estado y procesos de liberalización que continuaron al derrocamiento de Perón y la profundización en los espacios de censura y persecución, hizo que muchos artistas viraran en sus estrategias y posicionamientos en torno a las artes y al mismo peronismo. Esta agitada *época* de los años sesenta dio a luz una producción artística en donde el estudio histórico, los debates políticos (sobre todo en torno al nuevo marxismo y a la revisión del peronismo) y la experimentación en torno a las herramientas del arte, condujeron a la radicalización de las posturas estéticas y políticas, que hacia los años setenta en lo teatral devendrían en lo que Lorena Verzero (2013) denominó como “Teatro Militante”.

No se puede plantear la disputa del terreno artístico de los años sesenta sin antes hacer una breve introducción del proyecto peronista<sup>24</sup> previo al golpe de Estado de 1955. Según Luis Alberto Romero (2001) y Teresa Eggers-Brass (2006) el Estado benefactor argentino en el cual se desarrolló el mandato de Perón, reportó unos dividendos económicos no vistos antes en la historia de este país. Se pasó de la fase agropecuaria (principal entrada

---

<sup>23</sup> Ejemplo de esto fueron el grupo alrededor de Revista *Sur* y el trabajo del crítico Jorge Romero Brest a través de una de sus trincheras, la revista *Ver y estimar* (1948). Para mayor detalle revisar Giunta: 2008: 37-38.

<sup>24</sup> Llama la atención la dificultad que presenta el proceso peronista incluso para los mismos historiadores argentinos, al respecto este prólogo al capítulo “El proyecto de Perón”, aporta: “Resulta difícil abordar el tema del ‘peronismo’ en la Argentina, porque, si uno no es *extranjero*, es prácticamente obligatorio que uno esté vinculado histórica, política o afectivamente con los ‘peronistas’ o los ‘antiperonistas’. No existe neutralidad ni la objetividad impoluta en este terreno.” (Eggers-Brass, 2006: 481. Énfasis es mío)

de riquezas durante la segunda guerra mundial) al potenciamiento de la industria nacional y a la profundización del modelo de sustitución de importaciones. Perón realizó un fuerte trabajo en la Secretaria de Trabajo y Previsión, desde este lugar articuló la unión vital entre el movimiento obrero y el movimiento político que lo llevaría más tarde a la presidencia. El asunto de la mayor producción de la industria nacional solo había fortalecido a la burguesía de ese país, excluyendo a los obreros, asunto que con Perón se “equilibró” en un primer momento, el exceso de ganancias de unos, con el exceso de miserias de otros. La redistribución se dio entonces en la lógica de que Argentina solo consumía la mitad de lo que producía, la otra mitad era exportada en un contexto de pos guerra que en cualquier momento podía cambiar. Lo que se tradujo en el estímulo al consumo interno: “se pasa de una industrialización espontánea a una industrialización planificada, que, desde el Estado, redistribuye el ingreso, estimula la producción regional, controla las importaciones, aumenta el empleo del sector público” (Eggers-Brass, 2006: 491), ampliando con esto el mercado interno y la capacidad de consumo. Este proceso de industrialización también se tradujo, en una fuga en masa desde el campo a la ciudad y por consiguiente en un sobre poblamiento de las ciudades industrializadas; Buenos Aires fue el destino predilecto, Eggers-Brass dio cuenta de que “el Conurbano creció quince veces entre 1895 y 1947. En 1947, la mitad de todos los argentinos que estaban viviendo fuera de su lugar de origen, se habían localizado en el Gran Buenos Aires” (Roulet citado en Eggers-Brass, 2006: 487). Este sobre poblamiento no se dio de manera organizada, lo que provocó la aparición de “villas emergencia” alrededor de las fábricas e industrias, con pésimas condiciones para los habitantes de estos espacios.



Antonio Berni, "Manifestación", 1934, temple sobre arpillera, 180 x 249,55 cm.

El militar Juan Domingo Perón gana las elecciones presidenciales en 1946, cumpliendo las promesas hechas a los trabajadores en el importante discurso de la Plaza de Mayo el 17 de octubre de 1945<sup>25</sup>, lo que se tradujo en un fuerte proceso de nacionalización<sup>26</sup>, de proteccionismo al empleo industrial y en una mayor repartición de las riquezas tanto en el sector público como en el privado, fue el inicio de la construcción de un mito fundacional, tanto que hasta el día de hoy es parte del imaginario de *la política* de ese país. Producto de ese Estado benefactor, vastos sectores incrementaron su capacidad de

---

<sup>25</sup> Este será el día de inicio al mito popular de Perón: el líder era aclamado por parte del pueblo argentino frente al palacio de gobierno, ya que había sido apresado días antes. uno de los momentos icónicos fue el hecho de que los trabajadores que marcharon para manifestar su apoyo a Perón, por estar detenido, se mojaron los pies en la fuente de la Plaza de Mayo, asunto que recorrerá, tanto a favor como en contra, el imaginario literario de la Argentina epocal.

<sup>26</sup> Se nacionalizó el Banco Central, ferrocarriles, los servicios básicos, la incipiente Aerolíneas Argentinas, etc.

consumo. Las clases populares, por ejemplo, tuvieron acceso a bienes antes relegados solo a otras clases sociales.

El fuerte incremento de ingreso a la educación en sus niveles medios (mayoritario) y universitarios (en menor grado, pero importante), y el aumento de los tiempos de ocio y esparcimiento, hicieron que los espacios dedicados a la cultura y al entretenimiento se vieran fuertemente impulsados por las políticas de gobierno. Conciertos y obras de teatro de acceso popular, en espacios emblemáticos como el Teatro Colón, acercaron la *alta cultura* a sectores para los que antes no había cabida (Romero, 2001: 117-121). Pero hay dos aspectos concomitantes muy importantes para las artes en general: primero, el Estado operaba como un distribuidor y potenciador de “cultura popular”, entendida sobre todo en lo que tenía que ver con lo folclórico tradicional o tradicionalista como lo nomina Oscar Terán (2013: 66); segundo, hay aspectos dentro de lo que Max Horkheimer (2006) denominó como *Estado autoritario*<sup>27</sup>, que podrían ayudar a comprender este proceso, intentando sortear la antinomia peronismo/antiperonismo o lo que es peor nazismo/liberalismo, la nominación de Horkheimer ayuda a entender la construcción de un aparato estatal bastante protector y cerrado a los cercanos a sus postulados y prácticas

---

<sup>27</sup> Si bien los planteamientos del autor están pensados para el contexto de varios de los Estados europeos, me interesa atraer esta categoría en tanto opera como articulador para comprender, en parte, las complejas relaciones entre las burguesías y los sectores populares durante este proceso argentino, al plantear el insalvable hecho de que el capitalismo en la modernidad utiliza a la sociedad de mercado de manera autoritaria y que manteniendo medianamente al margen al capital privado, a través de decretos, “los productores, a quienes pertenece el capital jurídicamente, ‘siguen siendo asalariados, proletarios’, por mucho que se haga por ellos.” (2006: 46). En este sentido el autor muestra como estos estados benefactores, de fuerte incremento en inversión pública y seguridad social, generalmente potenciadores de sindicatos y de organizaciones obreras, de manera explícita o implícita toman el control de estos espacios y responden duramente a cualquier tipo de disidencia que se plantee el cuestionamiento a los principios que sostienen a la sociedad de mercado, a la explotación, en definitiva a la “autoridad del capital” (13).

(ciertos sectores sindicales por ejemplo), al mismo tiempo que autoritario e incluso reaccionario con los espacios críticos (campo cultural, otro ejemplo)<sup>28</sup>.

A esa visión tradicionalista de la cultura oficial existieron ciertos sectores del mundo de las artes, que se mostraron críticos a los postulados estéticos y a las decisiones políticas, quedando excluidos de las plataformas institucionales. Esta exclusión se dio hacia los espacios de búsquedas no ligadas a los trazados por la política oficial (tradicionalistas ligados al desarrollo criollista, naturalista, folclorista como menciona anteriormente Romero). Andrea Giunta (2008) dio cuenta que ese aislamiento se dio en las artes visuales bajo dos formas, ambas ligadas a asuntos estéticos, pero una con un fuerte peso político: los artistas modernos que en sus búsquedas formales, planteaban un claro alejamiento del *esteticismo tradicional nacional* impuesto (informalistas, concretos, abstractos); y por otro frente los artistas antiguerra, que dada la posición a favor del Eje que tomó en primera instancia el gobierno de Perón, sus obras eran tomadas como un claro ataque al autoritarismo y por ende al gobierno<sup>29</sup>. La percepción en general dentro de estos grupos y círculos críticos al gobierno de Perón era que el país se encontraba en un estado de retraso, por un lado, respecto al arte que se exhibía, a la técnica que era impartida y/o ocupada, y por otro respecto al “gusto” del público y del espacio institucional encargado de promocionar, seleccionar, premiar o exhibir arte en todas sus manifestaciones. En este

---

<sup>28</sup> Esto a partir de los ejemplos de la quema de la sede del Partido Socialista, con todas las obras de arte de importantes artistas internacionales donadas a éste y en la persecución a la escena del Teatro Independiente, que tuvo uno de sus puntos culmines en la quema de la sede del Teatro del Pueblo. Esto me lleva a pensar en la polarización de esas disputas, traducidas en estas escenas de censura hacia los espacios críticos al peronismo.

<sup>29</sup> “Las obras que aquí se exponen estaban destinadas al Salón Nacional de este año. Los artistas que las firman realizan esta muestra en adhesión a los anhelos democráticos manifestados por los intelectuales del país. Con esta actitud, los expositores quieren significar que no son indiferentes a los problemas que afectan a su desenvolvimiento de artistas y ciudadanos” (Declaración de los artistas en el catálogo del *Salón Independiente*, 1945; citado en Giunta, 2008: 38-39). Era el escrito que se contraponía al Salón Nacional en donde el oficialismo tenía resguardo.

sentido, variados agentes del campo artístico (críticos de arte, revistas culturales, artistas e intelectuales) veían al peronismo como una fase de tinieblas a superar para poder acercarse a las luces de la modernidad, el Teatro del Pueblo fue uno de estos espacios.

Las crisis del peronismo respecto a los espacios que se manifestaron críticos a su gestión fueron evidentes. Trabajadores peronistas por un lado, militares (tanto a favor como en contra) por otro y la oposición político-civil definieron en las calles el terreno de disputa. Finalmente, nada se pudo hacer para calmar los crispados ánimos de la sociedad argentina. Los roces del peronismo con estudiantes, militares, la oposición y la iglesia católica y la crisis económica terminaron por derrocar a su gobierno el 23 de septiembre 1955 mediante un golpe de Estado. Con el general Eduardo Lonardi como presidente, se inició el proceso autoproclamado “Revolución Libertadora”, sin embargo su sello conciliador con el peronismo, lo sacó del poder y en noviembre asumió el militar Pedro Aramburu.

Romero nominó a estos gobiernos como *libertadores y desarrollistas* (2001: 136). La libertad que profesaban era la ruptura del proteccionismo estatal trazado por Perón, para permitir el libre acceso a los capitales privados y a las políticas monetarias venidas desde Estados Unidos, principalmente el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Internacional para la reconstrucción y el Desarrollo (BIRD), instancias ante las que Perón se negó durante todo su mandato (Eggers-Brass 2006). Uno de los asuntos más importantes de este proceso fue la absoluta proscripción del peronismo, proceso ante el que aparece la nominación de la política “gorila” al proceder de Aramburu respecto al tema. El trabajo de Eggers-Brass da cuenta de la persecución institucional (por decreto) que se instauró al peronismo: “En el decreto 4.161 se establecía la prohibición de toda actividad peronista, convirtiendo en delito el simple hecho de nombrar a Perón y a Eva Perón, tener sus retratos o portar sus símbolos, cantar la ‘marcha’ peronista, etc.” (2006: 532). Con este precedente

se justificó todo tipo de persecución, encarcelamiento, asalto a locales partidarios, y uno de los actos más problemáticos (o problematizados) para la época, el secuestro del cuerpo embalsamado de Eva Perón. La represión hacia el movimiento obrero peronista fue desde arrestos hasta muerte en varios enfrentamientos y huelgas que se dieron durante los primeros años. Los decretos antiperonistas también afectaron a los sectores obreros “en abril de 1956 se aprobó el decreto 7107 por el cual se excluía de cualquier actividad gremial a los que hubiesen participado del Congreso de la CGT en 1949, o tenido posición de liderazgo entre 1952 y septiembre de 1955” (ibíd.: 538). Según la misma autora las estrategias ante la persecución fueron muchas, desde el sabotaje en las fábricas, a los programas radiales clandestinos, hasta un alzamiento de parte del ejército peronista (tema central de *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh), pero en general eran estrategias aisladas y desarticuladas entre los distintos sectores afines al peronismo.

Para adentrarnos en los debates estéticos epocales de las dramaturgias de este periodo es necesario comprender, junto con el proyecto de fortalecimiento del Estado peronista, el proceso de modernización en términos culturales y para la especificidad del campo teatral el Teatro del Pueblo, bajo la figura de su director Leonidas Barletta, con el impulso modernizador que se dio paralela y posteriormente con el movimiento denominado Teatro Independiente bonaerense.

## **2. El Teatro del Pueblo trinchera de la izquierda tradicional**

*no soy yo solo el que tiene la sensación de este  
desastre que constituye nuestra literatura y nuestro  
teatro, y todas nuestras artes en general. Aquí,  
sacando media docena de autores, el resto es el  
acabose*



La modernización del teatro porteño vino de la mano con la propuesta de Leonidas Barletta, director teatral y comunista ortodoxo, quien desde la trinchera del Teatro del Pueblo (1930 - 1975) generó un importante trabajo en torno a la renovación de la escena bonaerense; gracias a la introducción del teatro universal, a la idea de “teatro de arte” y al protagonismo, en términos de objetivos, que se le dio a los sectores populares en el teatro del periodo. Su trabajo contó con el apoyo solidario de parte de la clase obrera y de los sectores de la izquierda antiperonista<sup>30</sup>. A través de la revista *Propósitos* este intelectual hizo evidente su postura antiperonista, denunciando la censura a la que las y los artistas se encontraban expuestos, frente a la fuerte presencia estatal que trazó límites y barreras a las libertades exigidas desde los espacios artísticos (Verzero, 2013: 72-76). En términos estéticos y en consonancia a la renovación de la escena teatral de algunos países latinoamericanos, denominada por varios historiadores teatrales como “modernización” (Villegas, Pellettieri), Barletta, desde el Teatro del Pueblo, asumió ciertas tendencias estéticas venidas desde Europa, buscando al mismo tiempo aunar éstas a los nuevos proyectos nacionales y sociales de la Argentina de la primera mitad del siglo XX. El Teatro del Pueblo en una primera etapa se centró en sentar parámetros universales para el teatro y la cultura, con el fin didáctico de acercar la “alta cultura” a los sectores populares, montando textos de autores extranjeros del teatro clásico, moderno y contemporáneo; para luego, y de la mano de Roberto Arlt, potenciar la creación dramaturgica nacional. Este teatro fue un lugar fundante para el llamado Teatro Independiente argentino, ya que disputó

---

<sup>30</sup> Los trabajos de Lorena Verzero dan cuenta de que estos círculos críticos se manifestaron en revistas como, *Contra* (1930) dirigida por Raúl González Tuñón, la mencionada *Propósitos*, y, contradictoriamente, con uno de los principales nombres de la revista *Sur*, Victoria Ocampo quien colaboró financieramente con el Teatro del Pueblo a pesar de las diferencias ideológicas.

un espacio en términos institucionales y estéticos dentro de la escena teatral de esa época, marcando un importante hito de tradición para el periodo de esta investigación. Sin embargo, la deuda que durante su historia no logró saldar, fue la de acercarse a los sectores populares desde el teatro y desde la militancia asunto en correlato con la izquierda tradicional de la cual Barletta era parte (Verzero, 2013: 83-87).

Esta “universalidad de parámetros” buscaba constituirse como un espacio teatral “culto”, renovador a la escena argentina del primer peronismo (1945-1955), que entró en disputa con la escena popular y comercial argentina<sup>31</sup>, centrada en el empresario y sus propósitos. El impulso del Teatro del Pueblo fue volcarse hacia un teatro de contenido social del llamado repertorio “universal”, y en su funcionamiento interno apeló a distintos modos de producción en torno al activismo y a la organización de sus miembros bajo la idea de grupo, con funcionamiento a partir de asambleas, con comisiones directivas, tesorería, etc. (Pellettieri, 1997: 41-42). Una especie de proto-colectivo teatral, de acuerdo a lo que describe Eggers-Brass, ya que los actores de la compañía realizaban múltiples funciones para llevar a cabo los montajes “harán la escenografía, serán acomodadores, confeccionarán los trajes. La función actoral no será exclusiva; en ese momento no interesaba la profesionalización.” (2006: 469). “Proto”, por los objetivos trazados en torno al proyecto del Teatro del Pueblo y su funcionamiento, ya que no solo comprendía un funcionamiento a partir del teatro, sino que se proyectó también como un espacio cultural más amplio, permitiendo distintos tipos de manifestaciones culturales y espacios de convivio político; pero también “proto”, porque a través del trabajo de Pellettieri *Una*

---

<sup>31</sup> Respecto al lugar que entraba a disputar Barletta, Verzero escribió que el Teatro del Pueblo entra “en oposición tanto al teatro popular y comercial (sainete, grotresco criollo, revista porteña, comedia asainetada), que desde esta perspectiva era considerado alienante, como a las formas de vanguardia de las décadas anteriores.” (Verzero, 2010: 2)

*Historia interrumpida* (1997), y los de Verzero se hacía evidente la centralidad y verticalidad que tenía la figura del director, Barletta, quien detentaba el espacio de la creación artística, y de participación política. De hecho, ya entrada la década de los años sesenta, cuando el Teatro del Pueblo venía perdiendo el espacio vital que había tenido en años anteriores, Barletta publicaría una serie de escritos en torno a su trabajo como director y sobre lo que él nominó como la “decadencia teatral” respecto al teatro experimental y de vanguardia.

En términos de la puesta en escena, el Teatro del Pueblo se caracterizaba por la centralidad del director, quien operó como autor del espectáculo (asunto novedoso para la época) y como orquestador de todos los elementos incluidos en la escena, incluso los movimientos, gestos y emociones de los actores. Los textos montados eran de carácter realista y el sentido de la puesta estaba absolutamente dado por el texto<sup>32</sup>. Respecto al trabajo del actor, el lugar a ocupar sería el de “pensante” en contraposición al del actor poseso por sus sentimientos de los sistemas teatrales anteriores. El trabajo de Pellettieri da cuenta que los acercamientos a la puesta en escena se daban en extensas jornadas de trabajos de mesa<sup>33</sup> donde se definían los acercamientos a los personajes (sentido y sensibilidad) y las modificaciones al texto, todo siempre articulado por Barletta, de esto deduzco que la palabra era vital desde el inicio del proceso de creación. La estrategia utilizada para el montaje era la del “ilusionismo” que consistía en ocultar a toda costa las

---

<sup>32</sup> Pellettieri menciona solo autores y movimientos, no estrenos de obras: “Pirandello, Strindberg, Lenomard, O’Neill, el expresionismo.” Y algunas obras como *Ida y vuelta* (1930) de Francisco de Filippis, *Trescientos millones* (1932) y *Saverio el cruel* (1936) de Roberto Arlt, *Rumba de muerte* (1936) de Arturo Cambours Ocampo (1997: 44 - 45). Mientras que Verzero muestra parte del repertorio de estrenos durante los años 60 – 70, con clásicos como Molière, Shakespeare, autores nacionales como Arlt, por citar algunos, mayores referencias en Verzero, 2013: 83.

<sup>33</sup> Generalmente el trabajo de mesa se genera a partir de la lectura general del texto, desde el cual se van desprendiendo distintas unidades de análisis, tanto a la fábula, como a los personajes, es una técnica de acercamiento al montaje muy utilizada para el realismo. N. del A.

convenciones teatrales o los aparatos que develaran la teatralidad, intentando acercar lo más posible la escena a la realidad, o creando la ilusión de realidad.

Lo interesante ante la presencia de estos procedimientos es la nominación que da Pellettieri de “Realismo ingenuo” a esta forma de acercarse al hecho teatral, y que volverá a aparecer a medida que avancen los años y las propuestas teatrales de esta investigación, escribió:

Para esta concepción (...) –que pretendía hacer coincidir la imagen estética con la “realidad” –, el signo teatral funcionaba generalmente como índice de los hechos sociales. La simbolización era de carácter elemental, tanto que debía servir para “aclararle” el mensaje al espectador. (1997: 43).

Desde el Teatro del Pueblo se desprendieron variadas compañías que dieron continuidad y complejizaron las innovaciones propuestas, tanto a nivel de técnica actoral como de puesta en escena. Mencionaré algunos de los propuestos por Verzero para luego puntualizar ciertos lineamientos que servirán para comprender las propuestas dramáticas de la época de los años sesenta. Los grupos mencionados por la autora son: Nuevo Teatro (1950, impulsado por Alejandra Boero y Pedro Asquini), Los Independientes (1952, Onofre Lovero), La Máscara (1939, con Carlos Gandolfo, Augusto Fernandes, Agustín Alezzo en los 50 y con la presencia de Hedy Crilla a fines de esta década), el Centro de Estudios y Representaciones de Arte Dramático, Teatro Popular Fray Mocho (1951, con la participación de Oscar Ferrigno, Agustín Cuzzani y Osvaldo Dragún). (Verzero, 2012: 76).

Dentro de esta renovación teatral, el propósito de Barletta de acercar el teatro a los sectores populares no se logra del todo y en momentos se presenta bastante problemático, sobre todo en términos de temática y público al cual se dirigían los montajes. Verzero plantea que en estos espacios de militancia político-artística la afinidad se dio fuertemente

entre pares de la *intelligentsia*, pero no hacia los sectores populares. La lógica que habría operado en este sentido guardó relación con la afinidad de la izquierda tradicional al proyecto comunista que emanó desde Rusia, pero no desde las búsquedas y necesidades políticas emanadas de los sectores populares y de la realidad nacional por la que atravesaba ese país luego de la caída de Perón. Ya hacia el final del Teatro del Pueblo, el intento de vinculo con los sectores populares se volvió cada vez más insostenible, ya que este movimiento insistió, en términos de repertorio, en la búsqueda de parámetros universales, mientras la situación de estas clases era de agitación y movilización en torno a problemas locales (el asesinato de dirigentes sindicales, el Cordobazo, cierre de revistas, censura en el amplio espectro artístico) (Verzero, 2013: 73-86).

Los trabajos ya citados coinciden con el desvinculo ideológico de este intelectual tanto en términos políticos, como estéticos al mostrarse reticente y ajeno tanto al proceso de revisionismo al peronismo desde el nuevo marxismo, como a los movimientos de neo vanguardia del periodo, que calificó de extranjerizantes y frívolos. Sin embargo, a finales de la época de los años sesenta la disyuntiva en la que se encontraron la mayoría de los intelectuales del periodo y todos los sectores de la sociedad entre el retorno de Perón y la dictadura de Onganía, sumado al incansable apoyo de Barletta a la clase obrera, hicieron que su disposición al peronismo cambiara, tomándolo como “el mal menor” para la sociedad argentina en general, pero también para el pueblo en particular que creyó en él porque no conoció otra alternativa. Para Barletta, el retorno de Perón y el gobierno militar eran las mismas cara de una moneda, ya que el problema mayor era el imperialismo y la condición de dependencia del país, y ninguno de los dos se manifestaba en contra de aquello. Frente a la estrategia de retorno de Perón y sus negociaciones con Onganía, dijo: “¿Qué tiene que ver todo eso con el honrado trabajador peronista que si creyó en algo fue

porque no conoció nada mejor, ni antes ni después?... Han fracasado y volverán a fracasar todas las veces.” (Barletta, 1964; citado en Verzero, 2013: 88).

Respecto a la dicotomía existente entre el proyecto y los objetivos del Teatro del Pueblo y su lejanía de los sectores populares es interesante el planteamiento de Oscar Terán (2013) respecto a cómo la izquierda tradicional da seguimientos a los parámetros políticos que emanaron desde lo que el autor nominó como “la aristocracia obrera europea”, para referirse a la disparidad de condiciones entre un país del capitalismo avanzado (Europa) y otro que aspira al capitalismo (Argentina). Al margen de la defensa al peronismo que vemos en Terán, lo interesante es comprobar o ver uno de los factores del porqué las clases populares no se sintieron representadas o cobijadas bajo el proyecto de Barletta, Terán dijo: “Pudo argüirse entonces que si la recomposición del proletariado no fue percibida por las izquierdas tradicionales se debió a que (...) confundieron al 'cabecita negra' con el *lumpenproletariat* y por ende al peronismo con el fascismo” (Terán, 2013: 39).

En el mismo sentido, respecto a la lejanía de la izquierda tradicional y los sectores populares, Verzero planteó: “El PCA [Partido Comunista Argentino] contaba en los años 60 con la mayor estructura organizativa, financiera, editorial y cultural de los PC latinoamericanos, y el mayor aparato militar de las organizaciones nacionales que, de haber sido puestos al servicio de las luchas nacional(es) o continental, habrían jugado un papel decisivo.” (2013: 87). Entonces la pregunta que salta es ¿qué sucedió con estas militancias, sus proyectos políticos y culturales (el Teatro del Pueblo, por ejemplo) y las bases populares? La crítica a esta dicotomía fue la que vio nacer a “la nueva izquierda” argentina, arraigada en los planteamientos de una nueva postura frente al marxismo (antiestalinista), de la mano de autores como Jean Paul Sartre, Antonio Gramsci, G.F. Hegel, Georgy Lukács, Rosa Luxemburgo, entre otros, generando un proceso de argentinización del

marxismo, en donde el peronismo fue central para adentrarse a los asuntos de lo nacional y lo popular, articulando tanto el pensamiento político como el estético de la segunda mitad de la época de los años sesenta.

### **3. El Teatro Independiente, aspectos de ingreso al debate estético y la cuestión nacional**

Si anteriormente mencioné los enfrentamientos entre el peronismo y ciertos sectores críticos de las artes visuales, uno de los espacios en donde pudo quedar aun más claro este asunto fue en el movimiento Teatro Independiente argentino, con su historia de persecución y censura. Los constantes enfrentamientos entre el Teatro Independiente y el peronismo datan desde los inicios de este movimiento, fueron desde persecuciones de tipo institucional, con multas y cierres temporales por incumplimientos municipales, hasta la quema de la sede del Teatro del Pueblo en 1955. El enfrentamiento se debió a que este movimiento, desde sus creadores abrazaba a parte importante del sector crítico de la izquierda tradicional a Perón (como pudimos ver con Barletta), y por lo mismo en estos espacios teatrales el público que se encontraba era el de la trinchera crítica de izquierda al peronismo; la intelectualidad y la clase media antiperonista gustaban del Teatro Independiente, lo que hizo operar al gobierno de Perón en forma de ataque, casi siempre indirecto, a estos teatristas y sus espacios. (Pellettieri 265-266)

Para acercarnos al Teatro Independiente tomaré algunos aspectos importantes respecto a la renovación o modernización de la escena, pero específicamente en torno a sus dramaturgias. En este sentido uno de los principales exponentes del primer periodo del Teatro Independiente fue Roberto Arlt (1942), prolífico escritor, que a medida que se

acercó al Teatro del Pueblo fue profundizando en torno a la dramaturgia. Sus obras y pulsiones calzaron perfectamente con la invitación de Barletta a trabajar junto con los propósitos del Teatro del Pueblo, sumándole a los preceptos universalistas y didácticos, la necesidad de destruir el teatro finisecular, de realizar activismo dentro de las tablas y la necesidad de “crear un teatro nacional, en consonancia con nuestros problemas y nuestra sensibilidad...” (Arlt citado en Pellettieri, 1997: 47). Este autor buscaba disputar para su teatro un lugar dentro del arte y al mismo tiempo formar un espectador con gusto frente al teatro de categoría que nada tenía que ver con la escena oficial (comercial) de ese momento. Con este movimiento (Teatro del Pueblo junto a Arlt) se dio inicio a un importante hito para la historia del teatro argentino, el del “Teatro Arte” o “Teatro para pensar”, con el objetivo de hacer madurar a un público teatral en pañales en términos de gusto<sup>34</sup>. Estas características fueron compartidas por gran parte del movimiento Teatro Independiente, así lo planteó Gerardo Fernández (1992): “el teatro independiente no sólo revelará directores, actores, escenógrafos y técnicos, sino que... formará un público nuevo, un público crítico, de apetencias más elevadas...”(20). Las búsquedas ligadas a la modernización de la escena como la originalidad de las obras, la constitución de un teatro nacional argentino, la secularización de otros espacios de corte comercial y a sus prácticas, serían las principales influencias que marcaron un hito dentro de la escena porteña, que devino en los movimientos teatrales de la época de los años sesenta.

---

<sup>34</sup> Respecto a Arlt y su trabajo junto al Teatro del Pueblo, Pellettieri escribió: “Reclamaba para sus textos ‘un lugar en el arte’ y para su espectador un sitio privilegiado como gustador del tetro de jerarquía” (1997: 47). Verzero muestra esto al rescatar uno de los objetivos del estatuto del Teatro del Pueblo “a) experimentar, fomentar y difundir el buen teatro clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, dando preferencia a las obras argentinas para que este pueda ser disfrutado por el pueblo en toda su fuerza, pureza y frescura.” (2013: 73); y Pellettieri escribió: “su actitud central no encarnaba un cuestionamiento a la institución teatro, sino todo lo contrario. Esta textualidad asumía lo europeo como modelo absoluto, postulaba la instauración de un sistema *culto* que pudiera afirmar un teatro al que se consideraba todavía no consolidado” (1997: 41. El énfasis es del autor).



Las obras de este escritor se sumergieron en el expresionismo subjetivo, siempre anclado al realismo. Por lo general, no buscaban reflejar la realidad externa, sino más bien las complejidades internas de los personajes, destacando dentro de sus protagonistas los antihéroes, los personajes soñadores, aburridos, los y las que generalmente se mostraban aislados del aparato social, que en esa necesidad de apartarse, rompían con la construcción social anterior, llevándolos al fracaso. Milena Bracciale (2010) planteó que en la obra de Arlt

existe una dualidad de planos entre lo onírico y lo real. En el plano del sueño, aparecen los denominados “personajes de humo”. Si bien es cierto que en ellos no se observa una profundización psicológica sino más bien una creación desde la máscara y el estereotipo, también es verdad que es en ellos donde mejor se puede observar la categoría de lo bestial... (3)

Uno de esos ejemplos de tránsito hacia otra construcción social y la caída de aquellas máscaras de Bracciale, puede ser tomado desde la obra teatral *Saverio el Cruel* (1936), que cuenta la historia de un vendedor de mantequilla (Saverio) que se ve inmerso en un juego inventado por un grupo de jóvenes burgueses aburridos de la vida. Para remediar aquello, le proponen al vendedor que siga el juego de hacerse pasar por un despótico militar, para curar la supuesta demencia de Susana, quien en su delirio se cree una reina desplazada de su trono por un coronel a quien debe cortar la cabeza. Saverio es invitado a ser quien enfrente a Susana despojándola de su trono, el horror de aquella violencia haría que Susana se cure; Saverio acepta el juego que le propone el grupo y comienza a ensayar para el gran día en que se concrete, pero algo se quiebra en la mísera vida del vendedor de mantequilla ante la posibilidad, ante la proyección de ese poder en su imaginación.

Cuando aparecen los jóvenes a presenciar uno de los ensayos de Saverio, éste les plantea: “es cuestión de posesionarse, señorita. Nuestra época abunda de tantos ejemplos de

hombres que no eran nada y terminaron siéndolo todo, que no me llama la atención vivir hoy dentro de la piel de un coronel.” (Arlt, 1980: 235). El juego se vuelve más confuso aun cuando a Saverio le llega una guillotina a su cuartucho, ante la incredulidad y el miedo de los jóvenes, éste replica: “¡Y cómo quieren gobernar sin cortar cabezas! ... Doctor, usted es de esos ingenuos que aún creen en las ficciones democráticas parlamentarias.” (241). Los niños huyen, Saverio queda solo en la habitación frente a la guillotina y dice: “...Pero no importa, mis queridos señores. Organizaremos el terror. Vaya si lo organizaremos.” (242).

Saverio comienza a saborear un poquito la crueldad de su juego en la soledad de su cuarto, con el miedo de aquellos, que por un momento y para su entretenimiento, lo sacaron de su miseria. Pero falta la gran prueba de otra gran crueldad. Al llegar a la escena final, Saverio desenmascara el jueguito ante el estupor de todos, pero Susana no se resigna va más allá y continúa en su papel de la reina, Saverio le dice: “Mi drama es haber comprendido, haber comprendido... que no sirvo ni para coronel de una farsa... comprendo que todas estas escenas sólo pueden engañar a un imbécil ...”, a lo que Susana responde: “Su drama consiste en no poder continuar siendo un imbécil.” (253). En el hecho del reconocimiento de la realidad como insuperable, como aspecto que por más que se intente proyectar hacia otro lugar, como pasar de vendedor de mantequilla a coronel de farsa, el poder de aquel grupo de niños se encarga de dar una prueba a un plato que el protagonista de la obra no se comerá, ahí radica otro aspecto de la crueldad.

Pero aún hay más, Susana no puede perder el espacio ganado (socialmente con los de su clase, particularmente frente al poder que detenta sobre Saverio) e intenta convencer a Saverio que a través de ese juego quería acercarse a él, Saverio contraataca, pero también exhibe lo insuperable de su condición:

Hay un fondo repugnante en usted...Ustedes son la barredura de la vida. Usted y sus amigas. ¿Hay acaso actitud más feroz que esa indiferencia consciente con que se mofan de un pobre diablo?... usted saldrá de esta aventura y se embarcará en otra porque su falta de escrúpulos es maravillosa... Lo único que le interesa es la satisfacción de sus caprichos. Yo, en cambio, termino la fiesta agotado para siempre. (254).

A Susana se le acaban las artimañas del juego y solo queda su realidad y la de su clase, Susana termina disparando a Saverio, cayendo en la profundidad del juego de poder. Con el final se cumple otra de las características de este dramaturgo lo funesto del final, lo funesto de los intentos de superar la condición de miseria por la determinante realidad. El juego de las máscaras, queda inconcluso, abierto en el interminable juego de poder que opera en esta obra en donde el juego de clases (no existe una lucha patente) aplasta. El empoderamiento de Saverio, se da de forma contradictoria como sujeto popular, ya que el aspecto de poder que detenta es a través de la figura de un militar. Este aspecto, ejemplar en esta obra hace que Pellettieri planteé que, en la historia del teatro argentino, este personaje protagónico contradictorio logrado de manera acabada, era original de las obras de Arlt ().

Todos estos recursos y argumentos, “están al servicio de una tesis realista, de una tesis social” y esta consistiría en que “sus protagonistas eligen el sueño, son presa de sus fantasmas o caen en la locura porque la vaciedad de sus vidas en la sociedad burguesa les resulta insoportable.” (Pellettieri, 1997: 49). Pellettieri veía a Arlt como el primer dramaturgo de una serie de autores que cumplirían ciertas “fases” de transición para llegar hacia el realismo reflexivo de los años sesenta. La particularidad de este Arlt radicó en la capacidad de poder conjuntar las pulsiones históricas y una particular visión sobre el/la sujeto popular de un momento en donde Buenos Aires intentaba proyectarse en su búsqueda modernizadora.

Otro de los grupos responsables de aquella renovación fue el grupo de teatro independiente La Máscara (1939), tanto por los cambios que introdujeron a la escena, como por las necesidades de modificar la relación director-actor y, por ende, la transmisión de conocimientos, hecho que comenzó a dar forma a escuelas de formación actoral. Una de las premisas fundamentales para este grupo fue pensar el teatro como *un arte nuevo para un mundo nuevo* (Pellettieri 1997). El método teatral que utilizaron fue el stanislavskiano (del director y teórico teatral ruso Konstantín Stanislavski), método renovador de la escena teatral mundial al introducir el estudio, análisis y la metodologización de prácticas para el ejercicio de la actuación de carácter realista, uno de los mayores hallazgos fue el “Método de las acciones físicas”, que teorizaba el sentido de la actuación, con el fin de que el actor tuviera la capacidad de emocionar con su interpretación, pero a partir del reconocimiento entre él y su personaje, a esto se llegaba a través de la repetición de diversos ejercicios físicos y psicológicos. Aspectos que anterior a la aparición de este método eran considerados como obra de la iluminación o de la inspiración del actor/actriz.

En mayo de 1949, con el estreno de la obra *El Puente* de Carlos Gorostiza, el Teatro La Máscara marcaría el inicio de otra fase para el Teatro Independiente, cuenta de esto dan los trabajos de Fernández (1992) y Pellettieri, esta obra fue un hito epocal para las dramaturgias del periodo de esta investigación. *El Puente* aunó las características de la escena independiente a la tradición teatral argentina, con la cual se había intentado romper en la primera etapa del teatro independiente con el Teatro del Pueblo y Arlt. Esta obra logró socializar aspectos como la argentinidad, la problemática del peronismo, las disputas de clase de ese momento histórico, y se propuso un nuevo acercamiento a los sectores populares a través del lenguaje. Todos estos elementos fueron mezclados por Gorostiza en el espacio económico de la crisis económica en uno de los momentos más álgidos del

gobierno de Perón. La obra exhibía la realidad social por la que atravesaba el país, a partir de los roles contruidos, ocupando la idea del puente como una metáfora e intento de “cruce” entre los dos grandes grupos sociales que se representan en la obra, las clases bajas a partir de los personajes de barrio y la pequeña burguesía que, curiosamente, se encuentra al interior de una casa. Los personajes (muchachos) del barrio transitan por la calle exterior a la casa. En el mismo sentido metafórico el personaje del padre opera como puente entre ambas clases sociales; la madre representa a la sumisión y la resignación irreflexiva de las clases bajas a la burguesía y los muchachos de la calle, encierran en sí las críticas y contradicciones que veía Gorostiza en el proyecto reformista del peronismo, por un lado, una clase baja con mayor conciencia, pero por otro, que no sabía qué hacer frente a esas situaciones ya concientizadas. En términos de rescate de tradición, este autor resignifica aspectos de los textos de Florencio Sánchez, por ejemplo, en cuanto al sujeto social puesto en escena, colectivo, reconocible y, como en Sánchez, su búsqueda está estrechamente ligada a la “honra social”. En continuidad con los preceptos del Teatro Independiente se ve que Gorostiza en esta obra:

Trató de clarificar..., una serie de intertextos socio-políticos: la aparición del peronismo, el advenimiento de un nuevo sector social a la vida nacional, los antagonismos que le sucedieron, el odio social generado en los dos bandos –peronistas y antiperonistas–, el acuciante problema económico. Todo expresado en enfrentamientos de los de *la calle* con los de *la casa* y el discurso del personaje del Padre. (Pellettieri, 1997: 59. Énfasis es mío)

Las investigaciones acá consultadas de Verzero y Pellettieri dan cuenta que las capas medias intelectualizadas fueron el público mayoritario de *El puente*, como gran parte del público del Teatro independiente, que como dice el mismo Pellettieri veía en el hecho de asistir a este tipo de obras como un acto de militancia pasiva contra el peronismo. Si bien la

obra mostraba aquel espacio dentro – fuera, casa – calle, la obra seguía en aquel espacio de terrenos movedizos hacia los sectores populares: con objetivos de cercanía, pero de poca llegada en términos concretos. La integración al grupo La Máscara de directores europeos que huyeron del nazismo contribuyó fuertemente a este proceso de modernización de las artes escénicas, fomentando la formación de actores dentro de sus espacios, que tiempo después devinieron en generaciones de teatristas egresados de manera profesional del Conservatorio Nacional. Los otros rasgos de modernización que se señalan son los primeros montajes de autores como Eugene Ionesco, Arthur Adamov y Samuel Beckett (ligados al teatro del Absurdo) y al estadounidense Arthur Miller que se señalará como uno de los más importantes autores realistas del periodo (Pellettieri, 1997; 54-57).

El otro grupo independiente importante fue Nuevo Teatro (1950) y en su repertorio es en lo que centra su análisis Pellettieri, planteando una lectura de distintos textos, de diversas procedencias. Lo interesante es que en el análisis a 12 obras se pueden distinguir rasgos en común con los ya trazados por el Teatro Independiente en estos montajes, como por ejemplo: que se mantienen los textos de tesis realista social, la que ahora es aplicada al momento histórico en el que se encuentra el grupo, por lo mismo el lenguaje es coloquial. Los sujetos se mueven por la búsqueda de justicia social y libertad: “el objeto de deseo es siempre algo concreto, relacionado con la vida cotidiana: la libertad, la posibilidad de tener una existencia digna, de 'querer una sociedad más justa’”. (Pellettieri, 1997; 63). Por lo general son obras que respetan el modelo de desarrollo dramático aristotélico, exceptuando las obras que se montaron de Brecht; todas se plantearon como un teatro con función didáctica que apuntara a la formación de este nuevo Hombre.

La ironía y el absurdo como eje temático, de fortalecimiento y de posición frente a la sociedad históricamente capitalista fue uno de los tantos aportes con los que el

dramaturgo Agustín Cuzzani continuó y desarrolló las premisas del Teatro Independiente, sobre todo en cuanto a libertad, justicia social y al señalamiento de la sociedad capitalista como la piedra angular para la realización de este hombre nuevo. En 1954 se estrenó en el Teatro de los Independientes *Una libra de Carne*, irrumpiendo en la escena porteña una particular forma de continuidad a este movimiento teatral, que resignificó la tradición en torno a la farsa, presente en el teatro porteño de las décadas anteriores. Dos fueron los aportes modernizadores que distinguió Pellettieri en torno a esa tradición resignificada, por un lado “la amplificación del suceso central y, a medida que la obra avanza en el tiempo, la práctica ya sin ninguna limitación del didactismo, una suerte de intensificación del denominado 'teatro de ideas' modernizado por el intertexto del realismo socialista<sup>35</sup>” (Pellettieri, 1997; 65). La deformación y la metamorfosis fueron las estrategias que este autor utilizó en sus personajes para radicalizar la realidad y el posicionamiento ante esta, la parodia fue el recurso que potenció estos aspectos. En este sentido, y para retomar más tarde en el análisis a la dramaturgia epocal y colectiva de la obra *El avión negro*, me interesa rescatar lo que se menciona como “situación extraordinaria”, este aspecto novedoso para el teatro realista de la época guardaba relación con la necesidad de deformación y amplificación de la acción en la que se desenvolvía el héroe cuzzaniano, en donde el absurdo se utilizaba como una herramienta política de denuncia y distancia frente al espectador/lector, como ejemplo “... los indios que llegan a España como 'pescados' rescatados con una red en *Los indios estaban cabreros*” (ibíd.). Pero a medida que las obras avanzaban este recurso se transformaba en la herramienta de superación de todos los

---

<sup>35</sup> Al respecto el mismo Pellettieri aclaró más adelante: “Estas obras adherían al triunfo del proyecto del ‘personaje positivo’ y con él, al de las ideas revolucionarias. De acuerdo con el ‘romanticismo revolucionario’, al llegar al desenlace este ‘personaje positivo’ se ‘desalienta’, ‘toma conciencia de sus contradicciones’, ‘se inmola en beneficio de las generaciones futuras’ y lo explicita, deteniendo la acción teatral con un esperanzado mensaje final.” (1997: 66).

obstáculos para el héroe de este autor, es decir a partir de la ironía iba sorteando todo lo que fuera desfavorable. Este recurso permitía que el espectador/lector percibiera una de las primeras dualidades del distanciamiento, la de ilusión-identificación con el problema social exhibido lo que refuerza el planteamiento de la adherencia al entramado entre textos de corte socialista. Con lo que Cuzzani, según Pellettieri, comprobaba su premisa social: “la sociedad capitalista actual y sus antecedentes en la historia de la humanidad coartan al hombre, lo estratifican socialmente; la denominada ‘justicia’ de esta sociedad persigue al justo, lo amedrenta, lo destruye.” (ibíd.). Entonces ¿por qué farsátira? Porque:

el verosímil de la farsa, que se caracteriza por racionalizar, por otorgarle sentido a lo desproporcionado mediante la metáfora, era aclarado a cada paso por la moraleja, propia de la sátira, que se cuele por todos lados. Lo opaco nunca llega a serlo totalmente, y en el desenlace la transparencia del personaje-entelequia lo explica todo. La acción se vuelve puro discurso y para el lector/espectador el todo se convierte en algo casi inverosímil. El héroe sin fisuras vence de forma casi antiartística la situación extraordinaria. (66).

Su héroe era casi siempre aterrizado en la idea de que el hombre nuevo, de la nueva sociedad a construir, era un hombre lleno de virtudes, y por esto sus contradicciones se omitían o superaban por el nuevo proyecto que detentaban, o por el proceso de desalienación que muestra la obra, asunto que atraía las discusiones en torno al revisionismo al realismo socialista y las lecturas críticas de quienes en este entonces lo defendían<sup>36</sup>. Todos estos aspectos corroborarían la denominación de realismo ingenuo que vimos anteriormente con Pellettieri.

Con la caída de Perón las oposiciones de los espacios culturales asumen una crisis respecto a sus prácticas y críticas hacia el proyecto derrocado y al que se estableció posteriormente, en este sentido, la investigación de Verzero señala que lo que se mantiene

---

<sup>36</sup> Mayor detalles otorga la revista *La Rosa Blindada*, núm.3 de diciembre de 1964 en el artículo titulado “Defensa del realismo socialista” escrito por Carlos Alberto Brocato.



intacto es el compromiso de los teatros independientes con la clase trabajadora, compromiso que se deduce a partir de la participación de los sectores sociales populares en parte de la conflictividad exhibida en las obras, pero que no se veía reflejado en la modificación a los modos de producción y en la asistencia de este público a las obras en cuestión.

En términos ideológicos la intelectualidad comenzó un momento de “doble negación” tanto a la golpista “Revolución Libertadora” como hacia al peronismo (Verzero, 2013). La suma de estos factores hizo que hacia finales de los años cincuenta el Teatro Independiente sufriera un desgaste. Al fuerte desvinculo con los movimientos sociales bullentes, como vimos anteriormente con el Teatro del Pueblo, se suma el fuerte proceso de censura por la que atravesaron los creadores en general durante la dictadura de Onganía (como pudimos ver en la revisión a la revista teatral *Conjunto*), por lo que las estrategias creativas fueron modificándose.

De estas negaciones y desvinculaciones hay un asunto que me inquieta en torno a la imposibilidad del Teatro Independiente de estrechar lazos con los sectores populares. Una explicación la desprendo a partir de una analogía que aparece constantemente a la hora de pensar la construcción de lo popular, y es la relación calle–casa. En el prólogo a la antología de Arlt, Noé Jitrik (1980) reflexionó algo de esto a la hora de pensar la posible “mejor” biografía que se le pudiera escribir:

esta biografía completada, nos hablaría de un origen inmigrante (padre alemán, madre tirolesa), nos señalaría sus crónicas dificultades económicas, aludiría a un modelo familiar de escasa estructuración, con pocas y confusas metas, algunas vinculadas con una memoria europea, otras con la característica fluencia de clases en la Argentina de los veinte; podría (sic) en evidencia un conflicto, a lo largo de toda su vida, entre *la calle* (como residencia de la aventura, la imaginación y las variables) y *la casa* (como el espacio del deber, de la disciplina), indicaría una formación cultural ansiosa, precipitada, por acumulación y no por sistema, radial y, al mismo tiempo pero no correlativamente, una conciencia profesional –de

periodista y escritor– aguda y extrema, moderna, real, de pies metidos en su tiempo; mostraría finalmente una actitud porosa frente a las formas del proceso cultural tanto como a las experiencias vitales concretas. (8. Énfasis es mío)

El asunto de la calle y la casa, el asunto del desorden, de la ansiedad, de estar en la calle y no tan solo por observar como turista/extranjero, sino por necesidad e inquietud, por querer ir más allá de ese lugar seguro de la casa, del adentro, que siempre fue (hasta ahora) uno de los grandes temas del realismo. Para el caso del teatro independiente y de la izquierda tradicional aparece una calle, un afuera ideal que no logra vincularse desde la obra con los “callejeros”, siendo que en ocasiones (como en el caso de Arlt), nunca hubo que desplazarse hacia otro lugar porque para ellos la calle les era conocida, incluso propia.

La obra teatral *El puente* también atrae esa pulsión autoral del periodo, el adentro y el afuera, lo nacional y lo extranjero, el “entrañar” y el extrañar de Urondo-Walsh<sup>37</sup>. Para Jitrik era necesario comprender las lecturas paralelas. Para mí, las “experiencias” paralelas, tales como las bibliotecas populares que pululaban por los barrios de Buenos Aires y que el mismo Arlt frecuentaba, espacios que en definitiva fueron las lecturas-experiencias *paralelas* del movimiento en ciernes. Ejemplo de esto son la política, los conflictos de clase, la cultura migrante y europea, y una de las más importantes para este trabajo la intromisión de lo popular como reapropiación cultural. Jitrik nuevamente las explicaba a través de la mescolanza y la promiscuidad de las formas o lo que el llama la diversificación textual, “el sainete y el teatro culto, el lunfardo y los intentos de una literatura popular, la poesía de vanguardia, el tango, la arquitectura, el cine, la radio, la industria, la comicidad, el fútbol y el box, la delincuencia y otros” (9). El gran tema de la literatura y de la dramaturgia que transitó del adentro del hogar al afuera de la calle, del orden de J. Borges a

---

<sup>37</sup> Citados en el primer capítulo sobre la revista *Conjunto*.

la ansiedad de Arlt, que entrada la época de los años sesenta tuvo que salir del cómodo escritorio de escritor, para ir más allá de las caminatas por el *parisien* Buenos Aires para ensuciarse “las patas” con barro en las villas miseria alrededor de las fábricas.

Me parece que nos encontramos en los primeros pasos de los míticos viajes de tránsitos y disputas frente a la posibilidad de proyectar el imaginario popular, en definitiva el mítico viaje de la muñeca rubia de *El simulacro* de Jorge Luis Borges que representa la “brutalidad”, ciega y arrastrada de una masa extraña; hacia las profundidades ocultas de *Esa mujer* (2012b) de Walsh a la que le declara “cólera, miedo y un frustrado amor”, en donde aquella (o aquello si explicitamos la metáfora de lo popular) se muestra como un abismo a descubrir por el periodista. Mientras uno se tomó un café con distancia, la observó y se rió, el otro fue en su búsqueda, intentando descifrarla y decidirse. Todos y todas operando en la disputa de aquel imaginario que comentaba Beatriz Sarlo respecto al cuento de Borges y que operaba: “Como en un pesebre, donde el muñeco que representa al Niño no es Jesús, pero tampoco su parodia, ni siquiera en las versiones más groseras. ... La muñeca es la Eva de los pobres que ni siquiera pueden llegar a Buenos Aires.” (2004: 113-114). En estas caminatas hacia lo popular en donde algunos solo dieron pequeños pasos, hubo otros que con el declarado conflicto de clases decidieron quedarse, *tomarse la casa* y mancharla con las “patas” embarradas. Hubo los últimos a los que les perdimos la huella y aún no sabemos donde están sus pies.

#### **4. Encandilamientos de modernidad o la modernidad soy yo**

Para concluir este hilvanar respecto a las ideas de modernidad para la argentina epocal de esta investigación me gustaría rescatar algunos de los aspectos del ansiado modelo cultural

de liberación emanado desde la Revolución Libertadora, la mentada “luz en las tinieblas” al retraso que significó el peronismo y complementarlo con algunos aspectos de este complejo proceso de modernización de las artes pos Perón. La investigación de Oscar Terán (2013) en particular el apartado sobre la revista *Primera Plana* (1962), titulado “Destellos de Modernidad y pérdida de hegemonía de *Sur*” muestra cómo uno de los aspectos de esta modernidad guardó relación con el imaginario que generó en la época la entrada de Argentina en el panorama mundial (liberalismo político-económico), a la capacidad de consumo de ciertos sectores con poder adquisitivo y las nuevas costumbres de las clases medias intelectualizadas argentinas, herederas del estado de bienestar del peronismo. Bajo en este cariz apareció una nueva forma de hacer periodismo que detentó la revista *Primera Plana*; modernización sí, pero sin la molestia de la politización. Terán escribió:

por una parte *Primera Plana* promueve la modernización económica y social al propugnar una mayor racionalidad y eficiencia para potenciar la productividad industrial o al enfatizar fenómenos como la urbanización y la importancia de los medios de comunicación de masas, por otra parte aparece escasamente moderna toda vez que se trate de ampliar el ámbito de la ciudadanía política en los términos reales en que esta cuestión estaba planteada por la proscripción del peronismo (122)

La revista apareció como un bastión vital para el “ciudadano moderno”, publicando secciones de viajes, de consejos respecto a las mujeres (ya sea por su entrada al mercado laboral o respecto a la utilización de métodos anticonceptivos), o reseñas de obras literarias y teatrales (entre otras) imperdibles para este argentino que se abría al mundo. Este ciudadano moderno en potencia para la revista, puerta al mundo para la argentina de ese momento fue el empresario, catalogado por Terán como el *héroe modernizador*, cuyo ejemplo vio en la figura de Henry Ford y lo publicado acerca de su persona. De este modo, y en una actitud bastante similar a la que se respiraba en torno a las artes visuales

argentinas, se cimentaba sentido a partir de la autoconstrucción basada en una confianza de proyecciones y promesas que dieron a la revista y a su público objetivo, la sensación de que todo estaba sucediendo o iba a suceder en el Buenos Aires de comienzos de los años sesenta.

Todas estas características no eran en ningún caso compatibles con procesos de politización o de cariz ideológico que apuntaran en este sentido. Para esta revista (y para varios agentes del periodo) el capítulo de la caída de Perón en 1955 era uno a cerrar definitiva y prontamente, para volver a unir a las dos argentinas separadas por aquel proceso. Por ende, el público joven al que se dirigió la revista era una / un joven bien portado “educadamente inconforme pero no contestatario” (126). Propósitos perfectos para comprender el entramado que dio cabida a la producción de arte de “vanguardia” supuestamente despolitizado a comienzos del periodo. La revalorización de la juventud, el proceso revolucionario que potenció en el imaginario epocal esas posibilidades y el proyecto emanado desde Estados Unidos en torno a la guerra fría cultural para impedir la sobre ideologización juvenil que podía arrastrar hacia el comunismo<sup>38</sup>, fueron aspectos que problematizaron a intelectuales, artistas, sus obras y procesos, y revistas.

La idea de modernización del Estado que trajo consigo la autodenominada Revolución Libertadora, incluyó la entrada de capitales transnacionales, políticas de

---

<sup>38</sup> Cabe mencionar que las políticas de relaciones internacionales de la guerra fría por parte de los EEUU, comprendieron a la cultura como una importante herramienta para adentrarse en cuestiones político-ideológicas de posguerra. Andrea Giunta mostró que esta estrategia de unión entre arte y política tenía por objetivo cambiar la cara de Estados Unidos en América Latina, “cooptar” aliados y/o desarticular enemigos. Una de las cosas que llamó mi atención es lo planteado por Rockefeller respecto al objetivo de porque la exposición *La acuarela – EEUU* (1945) tiene como itinerario Argentina, a pesar de las pésimas relaciones del gobierno peronista con EEUU, diría: “guerra psicológica en el hemisferio”, cita en (Giunta, 2008: 43). Parte de esto se menciona anteriormente respecto a los llamados que se hicieron desde Cuba a artistas e intelectuales para no aceptar becas, exposiciones y financiamientos. Para el campo teatral chileno algo de esto se menciona en el trabajo de Luis Pradenas (2006) en torno al financiamiento de una carpa por parte de la Fundación Rockefeller en donde se presentaron diversas obras en la Pontificia Universidad Católica de Chile, durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva, para el caso argentino no existe información respecto al tema.

apertura económica, de desprotección laboral y pérdida de muchos beneficios para las clases obreras del periodo, todo esto sumado a la proscripción del peronismo (Romero, 2001: 136-140).

A pesar de esto, bastos sectores del arte siguieron sin vincularse a las problemáticas relaciones sociales de la primera mitad de los años sesentas<sup>39</sup>. Como escribió Verzero, el Teatro del Pueblo, por citar un ejemplo clave del movimiento independiente, insistió en el montaje de obras que iban en la línea de universalización de parámetros culturales.

Desde las artes visuales el trabajo de Andrea Giunta (2008) permite leer los complejos entramados de posicionamiento de la “emergente” sociedad argentina a través de las artes visuales, que para la época debió traducirse en las búsquedas vanguardistas acordes a la “libertad” manifestada por el proyecto político-económico desarrollista que apuntó a sacar a Argentina del total atraso en el que se encontraba en términos estéticos. Este atraso fue bastante argumentado en las revistas *Ver y Estimar* (1948-1955) bajo la dirección del crítico Jorge Romero Brest<sup>40</sup> y desde la revista *Sur* principalmente. El canon antes dictado por Europa, principalmente por París, sufrió un paulatino desplazamiento hacia EEUU, en particular a Nueva York. En los inicios de ésta época el trabajo de “descubrir de las tinieblas” se centró en una potente maquinaria cultural para hacer del arte argentino un producto de exportación y para convertir a Buenos Aires en la nueva ciudad

---

<sup>39</sup> Expresionismo abstracto ligado a Estados Unidos y en general los artistas argentinos involucrados en el proyecto internacionalista también ligado a los tratados emanados desde ese país. Para mayor detalle revisar Giunta: 2008: 78, 116, 117. Y el capítulo “4. La vanguardia como problema”.

<sup>40</sup> La revista tuvo como objetivo principal atraer aquellas imágenes que se hallaban ocultas para el aislado Buenos Aires de la era Perón, aislamiento que se daba también de los certámenes internacionales de artes visuales. *Ver y estimar* transitaría por lo que Romero Brest consideraba el verdadero terreno de las artes, que no se ciñe bajo ningún planteamiento político ni tampoco de realidad, sino más bien desde la invención. El trabajo de la revista será construir todo el imaginario y aparataje que se verá desplegar durante su gestión como interventor del Museo Nacional de Bellas Artes y el ITDT (Giunta, 2008: 59-64).

luz de las artes latinoamericanas, asunto que podemos condensar a partir de esta periodización sobre el proceso de “internacionalismo” que ofrece Giunta:

*Internacionalismo* fue, entonces, un término recurrente, cuyo sentido se reinscribió en nuevas constelaciones discursivas en la medida en que los proyectos que designaba se modificaban. (...) en 1956, internacionalizarse significaba, ante todo, romper con el aislamiento; en 1958 implicaba sumarse a un frente internacional de artistas; en 1960 era elevar el arte argentino a un plano de calidad que le permitiera disputar con el de los centros internacionales; en 1962, traer a artistas de Europa y Estados Unidos a competir con los argentinos; en 1964, llevar el “nuevo arte argentino” al exterior; en 1965, mostrar el éxito “en el mundo” de los artistas argentinos en el público local y, finalmente, desde 1966, trastornando su anterior valoración positiva, internacionalismo fue, cada vez más, sinónimo de “imperialismo” y “dependencia”(Giunta, 2008: 24).

En el plano de las artes visuales “la libertadora” nombró al crítico Jorge Romero Brest como interventor del Museo Nacional de Bellas Artes (1955 - 1963) y el Salón Nacional pasó a ser la vitrina de “los vencedores”, en donde supuestamente los desplazados del peronismo, tendrían cabida, lo que quedó solo en promesas, ya que para este crítico y para Julio E. Payró (Revista *Sur*)<sup>41</sup> la nueva imagen que debía mostrar el país al extranjero guardaba relación con un arte argentino, completamente “Nuevo y exultante” (Giunta, *ibíd.*) lo que generó una fuerte polémica con los artistas “no jóvenes” también desplazados por el peronismo. Uno de los asuntos dignos de atender que relucieron por la polémica de la Bienal de Viena de 1956 fue el vuelco y el sesgo que trajo en ese momento la idea de “lo nuevo” para el arte argentino. Lo importante para la selección enviada no era la calidad de las obras, si eran de vanguardia o si respondían a las necesidades de la imagen *epocal* anheladas para Argentina, sino más bien que encerraran en sí las claves del éxito en cuanto al posicionamiento artístico en el extranjero. Esto dio un vuelco radical en torno al

---

<sup>41</sup>Ambos participaron en la selección de artistas argentinos que se presentarían en la XXVIII Exposición Bienal Internacional de Arte de Venecia de 1956 (Giunta, 2008: 71)

concepto de vanguardia, que Eduardo Subirats definió como un “movimiento de ruptura y renovación formal(...) las vanguardias aspiraban a un principio de transformación de la sociedad o la civilización como un todo” (Subirats, 1989:171). Lo que sucedió con esta polémica es que la vanguardia fue reemplazada por el concepto de *moda*, cuyo fin era perseguir la novedad por la novedad. Es decir, la juventud tomó un lugar protagónico en esta nueva etapa del arte argentino, pero también fue una imposición, tanto en términos etarios de artistas en vigencia, como para el nuevo sesgo en torno a las políticas artísticas.

Como vimos al inicio de este apartado, con lo expuesto por Terán, juventud era también sinónimo de inconformidad, pero no de rebelión, cabe recordar que el hito final de los años cincuenta fue la Revolución Cubana, fenómeno que despertó la empatía de éste sector y varios de los llamamientos emprendidos desde la isla fueron directamente dirigidos hacia la juventud. Si sumamos a esto que el nuevo patrón de esta “vanguardia” vino desde Nueva York podemos esbozar a qué idea de juventud fue dirigido el emplazamiento opuesto al cubano. Las manifestaciones plásticas que salieron a relucir, durante la primera parte de los años sesenta, estuvieron en su mayoría desvinculadas del proceso político-social por el que atravesó el país, tal como revisamos respecto al Teatro Independiente y al Teatro del Pueblo. En 1963 Jorge Romero Brest dejó la dirección del MNBA, previo a esto ya era parte del insipiente, pero poderoso Instituto Torcuato Di Tella, institución que jugó un rol vital en la dimisión del arte de vanguardia, que al mismo tiempo fue fermentando una de las contradicciones vitales del periodo, que englobaba la pregunta que arrojaba Giunta: ¿Cómo existe una vanguardia institucionalizada?

El trabajo de los gestores y críticos de arte se centró en el potenciamiento de todas las manifestaciones artísticas ligadas al abstraccionismo “despolitizado”, y los cánones de esta tendencia artística estuvieron dictados desde los artistas y museos de arte moderno de



EEUU, particularmente del MoMa, del Guggenheim y de todo el despliegue que trajo consigo la avanzada del Pop Art. Las pautas para las repercusiones nacionales de estas iniciativas institucionales las marcaron el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y, por sobre todas, el Instituto Torcuato Di Tella (1958), con el objetivo de posicionar a Argentina como uno de los nuevos centros del arte contemporáneo del mundo.

Este instituto puede ser entendido como un momento inaugural de tensiones y disputas que veremos desarrollar para las artes y la politización de éstas durante esta época. A pesar de la validación del campo artístico a los espacios de despolitización de las artes, con el fin de lo nuevo, el reconocimiento que se le dio a Antonio Berni en la Bienal de Venecia en 1962 con su “Juanito pescando”, de la serie *Juanito Laguna*, marcó un parte aguas para la mayoría de los trabajos revisados en esta investigación. El hecho contradictorio de esta premiación no guardó relación con el artista, sino más bien con el proceso en donde Romero Brest fue jurado, y con todo lo que se debatió y construyó para las artes plásticas del periodo ya que Berni, como deja entrever la autora Silvia Dolinko, no representaba para nada los ideales vanguardistas trazados por Romero y por el aparataje cultural desplegado; Berni estuvo siempre ligado a un arte social, más allá de sus búsquedas formales (Dolinko, 2005: 115-135).

Por otra parte, Giunta planteó, en un capítulo bastante interesante de atraer llamado “Exploraciones de la materia”, un asunto dialéctico para las artes visuales, bastante prismático para leer el pulso del campo artístico en general, al poner en juego por un lado el *aislamiento* que había significado el peronismo, con el *retraso* que esto significó para los sectores liberales, respecto a la búsqueda frenética por lo nuevo, por *actualizarse* de todo aquello que no habían tenido en términos artísticos después de la guerra. Se trató entonces de *importar* y *traducir* las manifestaciones que solo habían podido ser visto a partir de

revistas o reproducciones. Así *Qué cosa es el coso* (1957) fue la exposición inicial para la experimentación en torno a los materiales no validados, “desagradables” escribe Giunta<sup>42</sup>, que fueron utilizados en las obras, durante la primera mitad de la *larga década* de los sesentas. Lo que luego devino en una especie de máquina productiva de hallazgos en torno a los materiales, al intercambio de estos descubrimientos entre pares, a las soluciones formales, que conjugaron (y borronearon) a la vanguardia europea con la experimentación bonaerense<sup>43</sup>. Esta experimentación no dio paso al movimiento revulsivo que se buscaba, pero sentó los precedentes de experimentación, colectivización y rupturas en torno al campo de las artes. El controvertido (y ansioso) artista Alberto Greco veía a este aparataje desenfrenado de la siguiente manera: “cuando llegué de Brasil mi sueño era formar un movimiento internacionalista, terrible, fuerte, agresivo, contra las buenas costumbres y las formalidades. Se impuso lo peor del informalismo: lo decorativo, lo fácil, aquello que no soporta ser visto dos veces” (Greco citado en Giunta, 2008: 97). Greco pasó a formar parte de los primeros grupos/colectivos más radicales de vanguardia de los años sesenta contra esa lógica que invadió las galerías y el mercado.

Centrando la mirada en los procedimientos en los cuales se ven inmersos estos artistas, podríamos entender a estos espacios de colectivización de materias primas para la creación, como un trabajo de superación del individuo por un común, que si bien son asuntos que en primera instancia competen solo al campo en cuestión, luego y en consonancia con la radicalización política de los diversos frentes convocantes dentro del periodo, estas experimentaciones (y materiales) se pondrán al servicio de los proyectos

---

<sup>42</sup> Y continúa: “... carentes de legitimidad que podía darles un uso anterior: alquitrán, harina, plumas y monedas se mezclaban en un conjunto de pinturas y de collages que citaban el repertorio del dadaísmo.” (Giunta, 2008: 94)

<sup>43</sup> Antonio Berni sería parte de este grupo. Por los años a los que refiere Giunta y por los años en donde se creó su serie de Juanito Laguna y Ramona Montiel desprendo que este movimiento fue el que le permitió la experimentación de los materiales presentes en estas dos personajes de su creación.

políticos más amplios, con casos de creación colectiva que en el teatro veremos en la obra *El avión negro* del Grupo de Autores o experiencias tan icónicas y decisivas para las artes visuales como la generada por el Grupo de Artistas de Vanguardia de Rosario con su intervención *Tucuman Arde*.

Los primeros años de la época de los años sesenta estuvieron marcados, por un lado, por estas ansias imparables de hacer figurar a las artes argentinas en el panorama internacional, pero ¿qué tipo de artes eran estas? El entramado de validaciones fue construyéndolas. Mientras Victoria Ocampo y la revista *Sur* arremetía con más fuerzas respecto a la “pura fuerza del arte”, planteando que

Se sabe que el escritor no escribe ni para el proletariado, ni para la oligarquía, ni para la burguesía [...] el escritor escribe. El pintor pinta. Y todo depende de que lo haga bien o mal. Una aristocracia (no la de la sangre o del dinero) lo comprenderá. (Ocampo citada en Terán, 2013: 131);

La revista *La rosa blindada* (1965), planteaba a la literatura y a las artes como patrimonio para el pueblo en general, y si este no estaba capacitado para su entendimiento, la revolución otorgaría las condiciones necesarias para esto: el escritor no escribió nunca ni escribe para una élite determinada sino para el pueblo, entendiendo por pueblo la parte vital de la masa que es capaz de recoger la herencia cultural y defenderla, y también para la otra parte de la masa que si no comprende ahora a los artistas será elevada a ellos por la revolución que le imponga otros sistemas de vida más a tono con la condición humana (González, 1965: 14)

El hábito modernizador abarcó diversos aspectos de la producción social de aquellos tiempos, como también diversos frentes ideológicos desde los cuales se enfrentó a la realidad argentina. Por tanto, la entrada a los debates estéticos y políticos del periodo tuvo

múltiples formas de abordarlo. Algunas de las revistas de izquierda revisadas de la época, y a pesar de la crítica que emprende la revolución cubana al realismo socialista, insisten en la defensa de estos planteamientos (*La Rosa Blindada*, por ejemplo) mientras el peronismo arremetía, por ese momento, subterfugiamente. Lo que sí era claro es que en términos políticos la nueva izquierda influenciada por los pensadores y corrientes marxistas anteriormente mencionados, van aunar el proyecto de Perón a las nuevas luchas sociales y coyunturales, lo nacional y lo popular tomarán un nuevo cariz y, cómo veremos, el teatro será un engranaje más de estas disputas, referencias y espacios de lucha.

### **III. Inventar modernidades: lectura epocal y estética de los agentes del campo teatral chileno**

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

James Whelam citado en *Historia contemporánea de Chile I*

Si pudiéramos ver a nuestra larga cordillera como un gran muro blanco, la historia de los pueblos argentinos y chilenos tienen más de un rayado en común, trazados en el muro irreal de una frontera que atravesó (y atraviesa) radical y dialécticamente a todo el sur del continente. Desde la perspectiva de momentos coyunturales mundiales, en la historia de nuestro continente no es casual encontrarnos con proyectos políticos artísticos comunes y dialogantes durante gran parte del siglo XX. Y, cómo no, si la historia del capitalismo a encontrado su engranaje, pero también sus piedras en el camino gracias a estos pueblos. A modo de ejemplo, dos autores en dos contextos distintos durante comienzos del siglo XX tenían en común lo político y lo artístico: el uruguayo Florencio Sánchez, que desarrolla un teatro de corte anarquista en todo el Río de la Plata, entendiéndolo como una herramienta más para los procesos emancipatorios de esta época; y el chileno Luis Emilio Recabarren, importante dirigente social para los movimientos mineros y obreros en el norte de Chile. Estos dos creadores fueron algunos de los portadores de esta particularidad de unión entre política y teatro. Luis Emilio fue uno de los tantos que rayó de lado a lado el gran muro blanco de las tierras del sur. Fundador del Partido Obrero Socialista, que luego devino en el Partido Comunista en Chile, contribuyó en la misma tarea con los obreros argentinos.

Comprendía que el teatro podía ser una gran herramienta de alfabetización, concientización y panfleto, junto a las ideas emancipadoras propuestas por el marxismo.

La explotación a los trabajadores del salitre a manos de los capitales ingleses, asentados en el norte de Chile luego de la Guerra del pacífico, las intensas huelgas del periodo pusieron en extrema tensión a los sectores populares con las fuerzas armadas de la centenaria nación, generando uno de los momentos más álgidos del capitalismo que se dio durante aquel periodo de expansión de los capitales ingleses. La historia de nuestro continente se escribió con sangre, balas y con subtextos en inglés. Las guerras entre países vecinos, con el vergonzoso ejemplo del enfrentamiento de la triple alianza (Argentina, Brasil y Uruguay), con la ayuda de la blanca y enojada mano de la corona inglesa, contra el Paraguay, con la muerte de casi toda su población y de su proto proyecto de industrialización nacional fueron uno de esos ejemplos. En el Chile salitrero de comienzos del siglo XX, el peor ejemplo quedaría plasmado de sangre en las páginas de la historia nacional en la gran matanza de obreros (bolivianos, peruanos y chilenos) y sus familias ocurrida en la Escuela Santa María de Iquique en 1907.

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

A un pueblo que vive sometido a los caprichos de una sociedad injusta inmoral y criminalmente organizada ¿qué le corresponde celebrar el 18 de septiembre? ¡Nada! El pueblo debe negarse a las fiestas con que sus verdugos y tiranos celebran la independencia

de la clase burguesa que en ningún caso es independencia del pueblo ni como individuo ni como colectividad (Recabarren, 2002: s/c).

Recabarren sentaría las bases de una fuerza política, pero también las de un nuevo imaginario en torno al humano en el arte y en torno a las herramientas del teatro para la concientización y emancipación de esos sujetos, que desde “abajo” emergían hacia las disputas de “arriba”. Desde entonces, y con quiebres, los movimientos populares y obreros tuvieron un claro referente en torno al arte, al teatro en específico como un mecanismo de empoderamiento en las luchas políticas. Uno que otro escritor “de borde” retomó aquella tradición inaugural, y a pesar de que en los inicios del proceso de modernización teatral se olvidó este hito, los movimientos teatrales que convocan a esta investigación lo retomaron y complejizaron durante la agitada época de los años sesenta. Recuperando los planteamientos de César De Vicente, para adentrarnos en esa *disputa por una nueva realidad*, necesitamos de una breve introducción al proyecto político populista que fue el terreno fértil para la entrada en vigencia del proyecto de la Unidad Popular.

### **1. “Inventar condiciones” para un capitalismo periférico**

Según los trabajos de Tomás Moulian (2002), de Gabriel Salazar y Julio Pinto (2014), y de Jorge Barría (1971) el proyecto de país chileno de la primera mitad del siglo XX estuvo marcado por el modelo de industrialización e integración hacia adentro, lo que permitió hegemonizar la producción nacional desde las élites con el fin de proyectar su dominación:

Y desde inicios de la década de 1910, todas las secciones elitarias, una a una, fueron asumiendo públicamente el discurso de “integración nacional”, “nacionalismo industrial”, “justicia social”, etc. (...) la tendencia general fue centrarlo no en los actores sociales que lo habían generado, sino en los actores políticos que controlaban el Estado (Salazar et al., 2014: 151).

Así, la matriz productiva chilena comenzaría un largo proceso de desarrollo interno, en donde un variopinto de partidos en el poder ofrecerían lo mismo, refiriéndose a los beneficios hacia los sectores desplazados, pero en monólogos eternos sobre los protagonistas omisos: las clases populares. La crisis de 1929 trajo como consecuencias un fuerte proceso de agitación político-civil, pero también una mediana conciencia respecto a la dependencia y fragilidad en la que se encontraba este país respecto a la economía mundial. El salitre, principal fuente de ingreso de Chile, sucumbió ante la crisis y la aparición del salitre sintético, el cobre comenzó a repuntar, pero siempre en manos de empresas extranjeras. Se inició el proceso de cambio de la matriz productiva en un país pequeño, con una economía de las mismas condiciones, es por eso que Moulian plantea que era necesario “inventar condiciones para el desarrollo industrial en un país periférico con un mercado natural pequeño.” (Moulian, 2002: 83).

Esta invención de condiciones se dio entre golpes de estado, un intento fallido de asamblea constituyente traicionado por el presidente Arturo Alessandri en 1925 (célebre por tratar a la gente que presenciaba sus discursos como *chusma inconsciente*), y con la Republica Socialista de 12 días en 1932 en medio. Este periodo en general transcurrió en un ambiente de relaciones sociales tensas, ya sea por la hostilidad declarada que se dio hacia la oligarquía, como por el clima de represión y persecución hacia los sectores obreros. La presencia militar fue uno de los espacios que también marcó los primeros decenios del siglo XX, lo mismo las matanzas obreras y de campesinos, una de las más dolorosas fue la de Ranquil<sup>44</sup>, y a pesar de ella el sector campesino siguió bastante relegado. Durante los años

---

<sup>44</sup> En la presidencia de Arturo Alessandri, entre junio y julio de 1933, un grupo de obreros, campesinos y mapuche armados, unidos por los constantes atropellos patronales y las miserables condiciones de vida a las que se encontraban sometidos (que como consecuencia había tenido ya un levantamiento), saquearon y quemaron pulperías patronales. El gobierno decidió enviar contingentes militares y policíacos, el levantamiento



treinta, gracias al panorama político-económico, se dio uno de los momentos coyunturales para la conformación de los partidos políticos que luego fueron los protagonistas de la época de los años sesenta. Respecto a este periodo y al importante proceso de industrialización manufacturera y fabril, Barría escribió: “Todas las medidas de política económica tomadas para afrontar la crisis conducen a estimular la industria nacional, la que va a tener una expresión política en el Frente Popular.” (Barría, 1971: 67). En el año 1938 este conglomerado político llegó al poder con Pedro Aguirre Cerda (autor de la premisa de *gobernar es educar*) como presidente. Una de las características importantes para comprender el hálito modernizador de su gobierno, junto con el desarrollo de la economía interna, fue el crecimiento y fortalecimiento de los partidos representantes de la clase obrera, uno de los principales factores para que el Frente Popular llegara al poder, gracias al apoyo de los partidos Radical, Socialista y Comunista.

Este proceso de industrialización (privado y público), permitió la aparición y posicionamiento político de nuevos sectores, como el radicalismo, por ejemplo, que ocupó desde la presidencia hasta cargos ministeriales. Durante este periodo las elites marcaron las pautas políticas para la emergente burguesía industrial y comercial, Barría plantearía que este conglomerado “no tenía por objetivo echar las bases de una economía socialista, sino crear una especie de capitalismo de estado y generar un grupo empresarial privado que dinamizara a la sociedad chilena” (70).

Estas fueron las bases para las propuestas políticas que recorrieron gran parte de la mitad del siglo XX, para Moulian este desarrollo del capitalismo, con las condicionantes

---

recrudeció y las fuerzas represoras rodearon el Fundo Ranquil y masacraron a quienes estaban ocupando dicho fundo. La orden era no encarcelar, la matanza fue cruenta. Las cifras no son exactas ya que varios de los asesinados ni siquiera contaban con inscripción en el registro civil. En 1969 luego de un trabajo de investigación y de recopilación de relatos sobre esta matanza fue llevada a las tablas con el nombre de *Los que van quedando en el camino* de la dramaturga Isidora Aguirre.

chilenas dio como resultado una *matriz populista*, que, por ejemplo, fijó precios a productos de primera necesidad, aumentó las remuneraciones y generó nuevos puestos de trabajo, sin embargo:

el populismo utilizó las ventajas socioeconómicas como modalidad de incorporación de los sectores populares al sistema de dominación. El populismo es diferente y a veces antitético con lo popular. Esta última opción se juega por una política de autonomía mientras que el populismo representa una estrategia de integración y de desperfilamiento del conflicto clasista (Moulian, 2002: 84).

Esta forma de entender la política empujó al capitalismo a uno de sus momentos más amigables como consecuencia de presiones sociales, pero también como lógica de actualización del proceso capitalista a la atrasada realidad nacional, como pudimos ver con Barría. Moulian planteó que esta estrategia encontró dos aliados: la burguesía nacional y los trabajadores; esta alianza hizo posible el papel de “dulcificación del capitalismo”, siendo uno de los elementos constitutivos del proyecto modernizador de esta fase histórica. (Moulian, 2002: 88).

Sin embargo, el aumento de los sectores obreros industriales y un conjunto de leyes emanadas en su favor (y de los empleados particulares) hicieron que estos entraran en una disputa medianamente directa con las elites. Gracias a la investigación de Barría, también se puede ver una concatenación aglutinante de hechos políticos en torno al fortalecimiento de la clase trabajadora y de su conformación política, con data de la República Socialista, que posibilitó en el imaginario la idea de un gobierno por parte de la clase trabajadora<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Respecto a las acciones de la República Socialista escribió: “En el terreno económico transforma el Banco Central en Banco del Estado para regular el crédito, requisita el oro existente en casas de cambio y joyerías. En el campo educacional anula las medidas disciplinarias del Consejo Universitario contra varios estudiantes, y promulga un nuevo estatuto orgánico, que contempla el co-gobierno con la participación de profesores, estudiantes y egresados. Una medida nacionalista es la promulgación de un decreto que deja en manos del presidente de la república la facultad de estudiar, conceder y caducar las pertenencias mineras...” (Barría, 1971: 75)

Luego de su efímero paso por la historia de este país (por sus doce días), en 1933 se formó el partido Socialista y la Confederación Nacional Sindical y “por último, sus lemas ‘alimentar al pueblo, domiciliar al pueblo, vestir al pueblo y darle cultura’, se transforman en el slogan ‘pan, techo y abrigo’, levantado por la coalición del Frente Popular.” (Barría, 1971: 77). Pedro Aguirre Cerda murió antes de concluir el ejercicio de su presidencia, lo sucedió Juan Antonio Ríos (también murió en el ejercicio de la presidencia), dándose una continuidad del partido radical hasta Gabriel González Videla quien fue electo como siguiente presidente.

El proceso de industrialización frentista significó el ascenso de nuevos sectores sociales: “la burguesía industrial ve acrecentados sus cuadros con los empresarios nuevos que se generaron en la etapa de desarrollo industrial de la época frentista, consolidando sus posiciones sociales con el estímulo de la política gubernamental.” (Barría, 1971: 97). El mismo autor planteó que los grupos políticos que entraron en la defensa de los intereses empresariales fueron los partidos conservador, liberal y radical, como contrafuerza y junto con el fortalecimiento de los aparatos burocráticos del Estado aumentó el sector de los funcionarios públicos, acrecentando también las clases medias asalariadas, quienes se convirtieron en un importante grupo de presión para la sociedad chilena de los años siguientes. El proletariado industrial también se vio incrementado gracias a las empresas del Estado; desde el mismo aparato se promulgaron una serie de decretos con fuerza de ley que favorecieron a los sectores obreros, iban desde la regulación del salario mínimo, a la indemnización por años de servicio, hasta la creación del Seguro Social y del Servicio Nacional de Salud.

Uno de los hechos que cobrará vital importancia para la época de esta investigación guardó relación con la importante migración campo-ciudad que se produjo durante este

periodo, ya que aumentó el *ejército industrial de reserva*, o mano de obra desempleada en las grandes ciudades, creciendo de la misma manera los sectores urbanos marginales, lo que surtió de “fertilizante” para que aparecieran las primeras “poblaciones callampas”, que reemplazaron al conventillo. Esto trajo consigo toda una serie de modificaciones al panorama económico, social y cultural de la época.

El teatro en la impronta modernizadora se dio a la par de esta búsqueda de democratización de la sociedad de este periodo y del empoderamiento de otros sectores en el imaginario. Previo al proceso del Frente Popular se dieron una serie de medidas leguleyas para proteger y desarrollar las manifestaciones teatrales, al alero de los círculos de trabajadores. El trabajo de Fernando Díaz-Herrera (2006), da cuenta que gran parte de esta medidas buscaron coartar el desarrollo del teatro obrero, impulsado en las salitreras desde comienzos de siglo, para en su reemplazo montar obras “que bordeaban la chabacanería”, livianas y sin mayor contenido, la mayoría eran sainetes<sup>46</sup>. El teatro popular tuvo otro impulso de la mano del Frente Popular, con la lógica de que “Para que el teatro popular tenga valor, el verdadero valor que se le consigna, necesita una obra de raigambre netamente popular, concebida y escrita por un intelectual del pueblo, por un autor obrero” (Díaz-Herrera, 2006: 69) así versaba una de las consignas de aquel conglomerado político. Intenciones que no fecundaron por no suscitar interés en los sectores hacia los que se dirigieron. Sin embargo, el cambio en el imaginario y la entrada de nuevos sectores a los espacios universitarios modificaron el panorama teatral, comenzando un lento proceso de profesionalización, que veremos desarrollarse a partir de los teatros universitarios.

---

<sup>46</sup> El sainete es una pieza dramática corta, simple, humorística que generalmente recurre al lenguaje popular para su mejor efecto. En Argentina alcanza un grado poco mayor de complejidad a partir del denominado “sainete criollo”.

Durante la presidencia de Gabriel González Videla, se dieron varios virajes en torno a las estrategias políticas. Algunos de estos fueron: el ascenso al poder gracias al apoyo de comunistas y socialistas, luego la alineación por parte de Chile a las políticas emanadas desde Estados Unidos durante la guerra fría, adoptando los tratados internacionales surgidos desde ahí y, con esto, la promulgación de la Ley de Defensa Permanente de la Democracia (Ley maldita). En términos económicos el sueldo de Chile siguió siendo el cobre, al que en manos de empresas estadounidenses, se le aumentaron los impuestos sucesivamente, pero nada más hasta su nacionalización.

En 1948, y en alineación con las políticas que dictó Estados Unidos, se promulgó la Ley de Defensa Permanente de la Democracia, o más conocida como “Ley maldita” (1948-1958), que persiguió y proscribió al comunismo, desmantelando sindicatos y movimientos de trabajadores en general. Este proceder tuvo un elemento premonitorio al terror desplegado posteriormente desde el 11 de septiembre de 1973:

Durante los dos primeros años de su aplicación, amén de poner fuera de la ley al comunismo, prácticamente desmantela la organización sindical obrera, somete a procesos o relega a numerosos dirigentes populares e incluso llega a instalar un ignominioso campo de concentración para presos políticos en el puerto de Pisagua<sup>47</sup>. (Barría, 1971: 99)

El presidente que la promulga llegó al poder gracias al apoyo de las masas organizadas en el Partido Comunista, que luego el mismo perseguirá y asesinará. La vigencia de diez años de esta ley permitió a los gobiernos desplazar las libertades públicas a su conveniencia, reprimir y apagar la protesta obrera, también perseguir a dirigentes sociales, intelectuales y

---

<sup>47</sup> Pisagua ya tenía cierto “prestigio” de lugar de detención ilícito frente a las sublevaciones de 1891 y de 1925, que más tarde, en el vergonzoso episodio presidido por el dictador Augusto Pinochet, verá incrementar su fama en torno a la muerte y a la tragedia en manos del Estado. Para mayor detalle consultar el sitio: <http://www.tarapacaenelmundo.cl/index.php/identidad/seccion-matanzas/470-pisagua-en-tiempos-de-gonzalez-videla>

artistas del periodo. Todas estas circunstancias generaron una crisis al interior de las organizaciones políticas del país, dividiendo al partido socialista y al partido conservador, en uno tradicionalista y en otro demócrata-cristiano, mientras el radicalismo continuó como soporte gubernamental.

Con el pasar del tiempo se sumó otra fuerza política, el agrario-laborismo, con Carlos Ibáñez del Campo a la cabeza que hizo crecer las filas de un movimiento populista. Con esto y sumado a la concesión al voto femenino, se dieron las condiciones para que llegara a la presidencia Ibáñez del Campo. Este gobierno populista en un inicio incluyó al Partido Socialista Popular, otorgando una mediana libertad de manifestación y la unificación de los trabajadores en la Central Unitaria de Trabajadores (CUT) quienes desplegaron su fuerza a partir de importantes y concurridas huelgas generales, que ha medida que van radicalizándose, van haciendo virar la postura del gobierno hacia el conservadurismo declarando estado de sitio y persiguiendo jurídicamente a muchos huelguistas, por dar algunos ejemplos (Barría, 1971: 99 - 103). El tinte populista según la investigación de Barría tendría su asidero en la participación del Partido Socialista Popular en ciertas carteras ministeriales de Ibáñez. En términos económicos la ley de Nuevo Trato, reguló la situación tributaria del cobre, sin modificar en nada su tenencia. La sucesión en el poder se dio con el liberal Jorge Alessandri (hijo de Arturo), gracias al apoyo del partido liberal y del conservador.

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

*Si la función poética consiste en formular lo que no existe, está bien que yo me ocupe del teatro nacional.*

*No existe en Chile ni siquiera la posibilidad lógica de un teatro artístico estético, es decir, de una obra de arte, si hemos de proyectar hacia el futuro basándonos en la realidad inminente, evidente, clínica de la escena actual.*

Pablo de Rocka en Luis Pradenas

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

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

Lo que logró esta publicación fue posicionar al trotskismo y al anarquismo desde y para la intelectualidad de este periodo. Si bien, en los objetivos mismos existía un sesgo dirigido hacia ese sector, lo que se logró fue una publicación de distintas posturas respecto a un mismo tópico: la revolución, como única vía de transformación de la sociedad; buscando en

los sectores estudiantiles el eco hacia los sectores populares de la época<sup>48</sup>, posicionando en el imaginario intelectual a un nuevo sujeto en ciernes. La revista dejó de publicarse entre 1941 y 1943 y al reaparecer contó con ensayos de colaboradores y colaboradoras de renombre como Gabriela Mistral, Ciro Alegría, así como traducciones de trabajos de Thomas Mann, Hannah Arendt, Albert Camus, Mc Donald. Al mismo tiempo se posicionó en un ala ideológica más cercana hacia el trotskismo (Hernández, s/a: 9-10).

Parte de este vuelco ideológico se puede leer en la producción literaria del grupo de escritores nominados “generación del 38”<sup>49</sup>, quienes reflejaron el imaginario político en los nuevos sujetos y conflictos, donde irrumpieron las nuevas clases populares a través de la denominada novela social (por citar un ejemplo que luego veremos montado en teatro). Algunos nombres de estas figuras y sus obras fueron Carlos Droguett y su crónica *La matanza del seguro obrero*, o uno de los más renombrados de aquel periodo, Nicomedes Guzmán con la novela *La sangre y la esperanza*;

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

Los obreros, los campesinos, sus entornos, los conventillos, las matanzas y las luchas se tomaron las letras, renunciando al criollismo y al naturalismo anterior, para denunciar las injusticias del periodo y mostrando a la sociedad de aquellos años al nuevo sujeto que

---

<sup>48</sup> Al respecto Hernández precisa: “De este modo, en *babel* los estudiantes se transforman en el nexo difusivo entre intelectuales y trabajadores, gracias a la entrega de todos los números de la revista a las universidades y federaciones de las casas de estudio más importantes del país.” (Hernández, s/a: 7)

<sup>49</sup> Algunos de los nombres citados por Subercaseaux son: “Fernando Alegría, Francisco Coloane, Óscar Castro, Andrés Sabella, Juan Godoy, Carlos Droguet, Reinaldo Lomboy, Volodia Teitelboim, Guillermo Atías y Mario Bahamondes” (2011: 167).



siempre estuvo del otro lado del río, pero que en ese entonces era atraído hacia nuevos espacios, por ahora en el imaginario de las letras.

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

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

Este escritor “de orilla” relató parte de lo que vivió en los sectores campesinos, populares y obreros de la primera mitad del siglo XX<sup>50</sup>, y junto a Mook y Cruchaga fueron considerados los precursores del movimiento dramático chileno. Anteriormente mencioné que las grandes crisis económicas y la represión hacia la protesta social durante los años treinta y cuarenta, mermaron los intentos de consolidación de un movimiento obrero en aquel momento, lo mismo sucedió con las representaciones del teatro obrero. Sin embargo, desde el Estado aparecieron varios estímulos y leyes que intentaron protegerlo (también cooptarlo y vigilarlo) y de acuerdo al trabajo de Díaz-Herrera, el movimiento teatral obrero del norte de Chile brindó un sin número de veladas, galas y beneficios con

---

<sup>50</sup> Para mayor detalle de la ajetreada e interesante vida y obra de Antonio Acevedo Hernández revisar: Acevedo, A., (1982) *Memorias de un autor teatral*. Santiago de Chile, Nacimiento.

obras teatrales, para ir en apoyo de los desempleados del norte salitrero luego de la crisis de 1929 (Díaz-Herrera, 2006: 53-65).

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

Hechas estas salvedades, con las cuales seguiré dialogando, es curioso el sino de soledad que acusan ciertos dramaturgos de la generación de los teatros universitarios<sup>51</sup>; sobre todo si consideramos la prolífica producción teatral obrera y en particular la de Acevedo Hernández<sup>52</sup>. Pienso que este abandono tiene relación con dos aspectos: primero con el poco desarrollo de la técnica dramática en comparación a la europea o estadounidense, ya que las piezas del teatro obrero y de los autores de la generación

---

<sup>51</sup> Pradenas cita al dramaturgo Sergio Vodanovic, quien escribe: “No estamos acostumbrados a ver teatro ni nos dirigimos a un público que tenga igual costumbre. En resumen, no tenemos terreno en el que hacer pie y ni siquiera nos es dado a las generaciones de dramaturgos chilenos, negar y repudiar a la generación anterior... la soledad de los hombres de teatro en Chile es dramática” (2006: 316)

<sup>52</sup> Algunas de sus obras teatrales, sin incluir el resto de su producción literaria: *Almas Perdidas* (1917), *Irredentos* (1918) *La raza fuerte* (1924), *la hija de todos* (1926), *Árbol Viejo* (1927), *Cain* (1927), *De pura cepa* (1929), *Las Santiaguinas* (1931), *Por el atajo* (1932), *La canción rota* (1933), *Cardo negro* (1933), *Angélica* (1934), *El libro de la tierra chilena* (1935), *Joaquín Murieta* (1936), *Chanarcillo* (1937), *El triángulo tiene cuatro lados* (1963).

anterior están ligadas al naturalismo, al melodrama, al criollismo; y segundo, guarda relación con el entramado de agentes que operan en el montaje teatral y su atraso respecto a nuevos tópicos y protagonistas. Es lo que el historiador Juan Villegas (2000) distingue como la necesidad de modernización que caracterizó esta etapa, planteando que el primer cometido logrado para este fin fue el establecimiento de los teatros universitarios. Esto significó, de algún modo, “sustituir las formas teatrales ‘anquilosadas’ –de raigambre realista– y las formas de actuación y dirección vinculadas con la tradición española” (Villegas et al, 2000: 16). Este movimiento también introdujo nuevas temáticas y formas en nuevos públicos pensando en las nuevas clases sociales que aparecieron a partir del desarrollo de un capitalismo nacional y que tuvieron acceso a nuevos bienes culturales.

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

### **3. Los teatros universitarios**

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

Para la historia del teatro chileno se vuelve muy importante la aparición de los denominados teatros universitarios, como sino modernizador de este arte, ya que contribuyeron al desarrollo de la creación nacional y a la profesionalización de este campo. Los primeros referentes vinieron desde la “Orquesta afónica” y el denominado Centro Artístico del Instituto Pedagógico (CADIP), que de la mano del director Pedro de la Barra vieron proliferar nuevas propuesta de experimentación acordes a las búsquedas venidas desde otras latitudes. Respecto a las bases de estos grupos, Orlando Rodríguez y Domingo Piga (1964) escribieron:

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

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

Uno de los primeros espacios universitarios fue el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH), con Pedro de la Barra (1912 - 1976) a la cabeza, fue uno de los nombres que más circuló dentro de los espacios universitarios y de profesionalización de la escena chilena de ese entonces. La revista *Araucaria* en su primera edición de 1978 en homenaje a la muerte de De la Barra, dijo: “los principios del nuevo

movimiento eran sencillos y dinamizadores: hacer buen teatro, con técnicas modernas, estimular la creación artística, dar escenario a nuevos valores, formar un público teatral, organizar una Escuela” (Pailahueque, 1978: 188). El trabajo de Luis Pradenas (2006) muestra que uno de los impulsos del CADIP guardó relación con “una sensibilidad social, el grupo de estudiantes a través de cada uno de los miembros se vincula con el movimiento antifascista y de solidaridad con la república española y entre los grupos de apoyo al Frente Popular” (Pradenas, 2006: 289). En este sentido, fue vital la interacción y rescate de las experiencias teatrales que vinieron desde el exilio español. Fue así como en junio de 1941 comenzó el trabajo del TEUCH con el estreno de dos piezas del teatro español<sup>53</sup>. Los objetivos de este conjunto universitario podrían generalizarse a la totalidad de este movimiento:

1) difundir las obras más representativas del teatro clásico y contemporáneo “universal”, a través de lecturas dramatizadas y representaciones; 2) llevar el teatro hacia nuevos públicos, poniendo en práctica una labor de extensión cultural dirigida a los barrios populares, centros laborales, escuelas, cárceles, hospitales, etc.; 3) promover, incentivar y difundir la creación dramática nacional; 4) crear un (sic) escuela de arte dramático (290).

Otro de los aspectos convocantes de este teatro universitario, que se fue haciendo sumamente interesante a medida que se consolidaba en el tiempo, fue la concepción de la creación de manera colectiva y multidisciplinar. La investigación de Pradenas destaca las labores de pintores como José Venturelli, quien realizó escenografías teatrales a través de su participación en la organización antifascista llamada “Alianza de Intelectuales para Defensa de la Cultura”, que operó a nivel mundial en apoyo a intelectuales perseguidos por el fascismo; o Guillermo Núñez que entre el periodo comprendido realizó más de cien

---

<sup>53</sup> *La guarda cuidadosa* de Miguel de Cervantes, dirigida por Pedro de la Barra y *Ligazón* de Ramón del Valle-Inclán, dirigida por José Ricardo Morales.

escenografías para diversos grupos teatrales. Este trabajo interdisciplinario fue consolidándose como un eje cultural que aglutinó poetas, músicos, pintores, escritores, quienes convivieron en la práctica escénica y pedagógica. De este modo comenzó un trabajo de formación y difusión de jóvenes dramaturgos chilenos, a partir de la enseñanza de la técnica escritural de la mano de Agustín Siré, algunos de estos iniciados fueron: Alejandro Sievecking, Miguel Littin, Jaime Silva, Juan Guzmán, Enrique Durán (Pradenas, 2006: 292-293).

El vínculo de esta institución con los sectores populares fue estrecho, algunas instancias generadas fueron los “monitoreos teatrales” en 1955, instancias pedagógicas realizadas en sectores populares y cárceles; desde 1960, gracias a una carpa, comenzó una serie de itinerancias por distintos barrios populares de Santiago y provincia. Ese mismo año organizaron el Primer Festival de Teatro Obrero (Pradenas 2006). En esta lógica de acercamiento a otros públicos fue común entre los grupos universitarios acercar las obras de “teatro de arte” a los sectores populares con entradas a bajo costo, bajo la modalidad itinerancia. En este sentido, es interesante señalar que esta institución fue, junto con el Teatro de la Universidad de Concepción, uno de los espacios que entró fuertemente en la disputa por la politización estética en términos de proyecto modernizador, y por ende en el establecimiento de un imaginario crítico respecto a la estructuración clasista de la sociedad chilena de aquel entonces. María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius (1982) respecto al TEUCH plantearon: “Es por ejemplo, el único teatro chileno que monta casi la totalidad de las obras más importantes de B. Brecht, principalmente en la década del ‘60” (Hurtado y Ochsenius, 1982: 6).

Cronograma del Teatro Experimental	
1941	Debut del Teatro Experimental de la

Universidad de Chile	
1947	Escuela de teatro de la Universidad de Chile
1954	Subvención estatal y sala permanente, el Teatro Antonio Varas
1959	Creación del Centro de Investigaciones del Teatro Chileno y del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile
1969	Departamento de Teatro de la Universidad de Chile

Principales hitos cronológicos del TEUCH (Pradenas, 2006)

Luego del trabajo emprendido por el TEUCH y del convivio con otros artistas venidos desde Europa aparecieron otras instancias para las representaciones escénicas de aquel momento, como la conformación de una escuela de danza en la Universidad de Chile y del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC).

La investigación de Pradenas (2006: 294-299) muestra que el grupo convocante del TEUC fueron estudiantes y profesores de la facultad de arquitectura, quienes motivados por la necesidad de un “teatro de arte” y con influencias de las capitales culturales de Europa, estrenaron un primer montaje en 1943<sup>54</sup>, como parte de las celebraciones de aniversario de aquella casa de estudios. Al año siguiente estrenaron *El abanico* de Goldoni, en el Teatro Municipal de Santiago, ya con el nombre de Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. La primera etapa del repertorio del TEUC también estuvo marcada por los éxitos de Europa y Estados Unidos, para luego centrarse en la creación dramática nacional<sup>55</sup>. Desde 1955 el grupo realizó sus primeras giras nacionales e internacionales, al año siguiente contó con una sala estable, el Teatro Camilo Henríquez<sup>56</sup> en Santiago. Un hito importante de esta institución fue la creación de la revista teatral *Apuntes*, vigente desde 1960 hasta el día de

<sup>54</sup> Auto sacramental *El peregrino* de Joseph Valdivieso.

<sup>55</sup> Para mayor detalle de los estrenos llevados a cabo por TEUC revisar Pradenas, 2006: 296-297.

<sup>56</sup> Del Círculo de Periodistas que fue rentada por TEUC.

hoy. Esta publicación sirvió como soporte de difusión para los ganadores de los concursos dramáticos organizados por la universidad.

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

---

Cronograma del Teatro de Ensayo	
1941	Debut del Teatro Experimental de la Universidad de Chile
1947	Academia de Teatro de la Universidad Católica
1956	Establecimiento del grupo en el Teatro Camilo Henríquez
1960	Creación de la Revista Teatral Apuntes
1968	Creación del Taller de Experimentación
1969	Creación de la Escuela de Artes de la comunicación que incluye teatro, cine y televisión

---



Si bien el año de inicio del Teatro de la Universidad de Concepción (TUC) es incierto para los investigadores<sup>57</sup>, lo coincidente en todos es que fue uno de los grupos que profundizó en torno a las búsquedas de otros espacios y lenguajes para la construcción de un “teatro nacional popular”. En términos generales, el grupo pasó por el mismo proceso de conformación que la mayoría de los teatros universitarios: inicialmente estuvo dirigido por David Stitchkin, profesor de la Facultad de Derecho de la Universidad de Concepción, quien operaba como director, y pedagogo del grupo de estudiantes aficionados al teatro. En 1951 se oficializaría, luego de varias tentativas de nombre<sup>58</sup>, como Teatro de la Universidad de Concepción. En la misma tónica de las otras organizaciones: se establecen dentro de un espacio universitario, se creó una Escuela de Teatro, los estrenos del primer repertorio responden al carácter clásico y moderno universal, para luego exhibir la creación de autores nacionales<sup>59</sup>, sus obras son de carácter educativo y buscan generar vínculos con otros sectores de la sociedad.

Es interesante pensar en la ubicación geográfica de la ciudad de Concepción, ubicada al sur de Chile, en la Región del Bio Bio, que para el periodo mantenía una importante población campesina, rural e indígena, a lo que se suma la presencia de importantes minas de carbón y de sectores de mineros organizados. Esto marcó un reivindicativo carácter provinciano en varios de los trabajos emprendidos por el TUC, por

---

<sup>57</sup> Mientras para Pradenas el itinerario teatral comienza en 1945 con el estreno de *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca, para Hurtado y Díaz-Herrera comienza en 1947.

<sup>58</sup> Teatro Universitario, Teatro de Ensayo, Teatro Experimental de Concepción, en Pradenas, 2006: 299.

<sup>59</sup> Para mayor detalle de los estrenos llevados a cabo por TUC revisar Pradenas: 300

lo que el objetivo de ampliar el público teatral tuvo un nutrido y recíproco cultivo con la realidad social penquista (gerundio para la gente de Concepción) de este periodo. Para Hurtado y Ochsenius este grupo revitalizó al movimiento teatral universitario, siendo un punto de encuentro entre varios jóvenes egresados de la Universidad de Chile, la autora planteó:

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

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

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

independientes que también participó con ellos fue ICTUS; con el pasar del tiempo aumentó el flujo de artistas de diversas partes del país (Pradenas, 2006: 299-302).

Este grupo, conformado mayoritariamente por jóvenes<sup>60</sup>, pasó de los estrenos de la escena oficial (clásicos, piezas modernas y de Broadway), a trabajar textos de autores chilenos de la generación anterior, ligados a las búsquedas y representaciones de los sectores populares, montando por ejemplo a Antonio Acevedo Hernández, para luego montar textos de sus contemporáneos, como José Chesta, María Asunción Requena e Isidora Aguirre. De esta última se montó la obra *Población Esperanza* escrita junto a Manuel Rojas (especialmente para el grupo), fue dirigida por Pedro de la Barra (Director del TEUCH) y con la cual se consolidó el trabajo del grupo penquista que ya venía gestándose, alcanzando un radio de acción regional, nacional y continental. Pradenas dio cuenta que con el estreno de esta obra en Santiago, en 1959 en el Teatro Camilo Henríquez, el grupo se validó a partir de la crítica, obteniendo varios premios del Círculo de Críticos de Arte. El TUC había conseguido la validación de su trabajo en la nueva institución teatral chilena de ese entonces, y cual hijo pródigo (o agradecido en verdad) regresaron a Concepción, convencidos de que existe un lugar a disputar dentro de su fuerte entorno cercano (estudiantes, obreros, campesinos, pescadores, mineros, etc.). Entonces el ejercicio se trató de comenzar las búsquedas formales, temáticas y estéticas, la relación entre el arte teatral y la realidad que les era cercana.

El trabajo del TUC se volcó de manera más radical hacia ese teatro nacional popular chileno que los convocó. En el mismo trabajo de Pradenas menciona las tres obras con las que lograron concretizar aquel cometido: *Población Esperanza*, de Isidora Aguirre y

---

<sup>60</sup> Algunos de los y las artistas que pasaron por el grupo son: Verónica Cereceda (directora luego de Martínez), Nelson Villagra, Tennyson Ferrada, Gustavo Mesa, Jaime Vadell, Jorge Gajardo, Shenda Román, Roberto Navarrete, Delfina Guzmán, Mireya Moya, entre otros.

Manuel Rojas, *Las redes del mar* de José Chesta y *La canción rota* de Antonio Acevedo Hernández. A partir de esta experiencia, el actor participante del TUC Nelson Villagra escribió:

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

Con el término de la rectoría de Stitchkin y el nombramiento de Pedro Morthieu<sup>61</sup> como director del TUC, el grupo se desplazó en su totalidad de este espacio universitario, por diferencias ideológicas y metodológicas, y pasó a convertirse en el grupo independiente “Teatro Popular Aucán”. Profundizando en los planteamientos anteriores y de la mano con el proceso de la Unidad Popular, que llevó como candidato a la presidencia (por segunda vez) a Salvador Allende, el grupo se volcó por completo a dicho proceso que, para ellos, reflejaba la sociedad perseguida y por ende el teatro que querían llevar a cabo.

El proyecto de los Teatros Universitarios caló profundamente en las historias del teatro chileno, tanto por los aspectos renovadores de la escena, como por los procesos de profesionalización al que se vieron enfrentados los sujetos inmersos en estos movimientos de finales de la segunda mitad del siglo XX. Quizá en esto radique también esa “soledad” autoral que acusaba Vodanovic anteriormente, ya que la historiografía del periodo planteaba a los teatros universitarios (en particular al de la Universidad de Chile) como elevadas instituciones culturales, casi únicas, “La Universidad tiene en su seno toda la actividad artística de mayor jerarquía nacional” (Piga y Rodríguez, 1964: 87), sin

---

<sup>61</sup> Miembro del grupo convocante del TEUC.

desmerecer el estímulo que significaron para el movimiento teatral, es necesario comprender a este movimiento como uno de los entramados y complejidades para el desarrollo de esta expresión artística y no como el único. Con todo, es vital el estímulo a la creación nacional que se dio con este movimiento, de él se desprendieron importantes dramaturgos que continúan en ejercicio (o siendo montados) hasta el día de hoy.

Del mismo modo, el carácter multidisciplinar que forja a estos artistas, además de quedar reflejado en sus obras, comenzará a tomar fuerza en el imaginario colectivo latinoamericano, sobre todo luego de la Revolución Cubana, ya que el teatro tomó un peso vital en términos de debates intelectuales, estéticos y por su puesto políticos como pudimos ver en parte de la revisión a la revista teatral *Conjunto*. Este grupo de dramaturgos pasó a la historia de la literatura como parte de la *Generación del 50*. Es necesario comprender que estas nuevas generaciones al plantearse el objetivo de educar y atraer nuevos públicos a su escena generaron estrategias de acercamiento a los sectores populares que perduraron hasta el nefasto 11 de septiembre de 1973, y que, de manera fracturada como gran parte de ese país, continúan hasta hoy. En ese sentido es importante por ejemplo la modalidad itinerancia en carpas-teatros que ocuparon la mayoría de estos grupos, independiente de su origen (la donación de Rockefeller al TEUC que menciona Pradenas), la intención llevó a la acción concreta la idea de acercar el teatro a los sectores populares, y en el caso del TEUCH y del TUC quedarse trabajando ahí, en y con los sectores populares a partir de diversas instancias. Lo mismo sucedió con el TEUC y su importante vínculo con la escena obrera y aficionada. Como veremos más adelante la disputa política por el sujeto popular se dio en todas estas modalidades y podremos observar como la polarización Democracia Cristiana / Unidad Popular, tuvo su símil en las tablas chilenas. “revolución en libertad” (premisa demócrata cristiana) y “vía chilena al socialismo” (Unidad Popular) tuvieron sus

trincheras teatrales oficiales, y hacia 1970 desbordaron los muros de los teatros oficiales para volcarse a las calles, con toda la factura y materialidad que eso implicó.

En términos dramaturgicos este proceso de modernización que trajo el movimiento universitario dinamizó enormemente esta modalidad, fomentando tanto los concursos de dramaturgias como la publicación y/o montaje de obras. Ejemplo de esto fueron los concursos de dramaturgia nacional organizados por el TEUCH, a partir de 1945, en donde el premio era el montaje o bien la lectura dramatizada de las obras ganadoras. Dentro del detalle de estas obras que hace Pradenas<sup>62</sup>, se pueden visualizar nombres que circularon en gran parte de los teatros universitarios que hasta hoy siguen siendo montados por escuelas de teatro y de manera profesional.

En esta lectura de elementos modernizadores de la escena chilena epocal no se puede dejar de lado la aparición del Centro de Investigaciones del Teatro Chileno (1951), desde donde se generaron las primeras investigaciones y trabajos historiográficos en torno al teatro chileno de ese entonces, en este espacio se formaron críticos e investigadores y se publicaron variadas obras del periodo; muchos de los trabajos historiográficos citados acá fueron hombres formados en este lugar. Así mismo se creó el “Club de Autores Teatrales” (1951), quienes organizaron el “Primer Festival de Autores Teatrales Chilenos”. También proliferaron diversos grupos teatrales al alero de las sedes regionales de la Universidad de Chile<sup>63</sup>, y Díaz-Herrera rastreó algunos grupos aficionados fuera del espacio universitario. Bajo estas condiciones de modernización aparecieron los festivales de teatro aficionado: “el primero de ellos... en 1950, es organizado por el grupo vinculado a la Sala de Audiciones

---

<sup>62</sup> Revisar Pradenas, 2006: 316

<sup>63</sup> Cabe recordar que antes del Golpe de Estado la Universidad de Chile operaba como una gran universidad con sedes en varias regiones de este país. Luego de la estrangulación militar la universidad es fragmentada por universidades regionales, las cuales sufren un gran desfaldo que las tiene en una quiebra económica que se arrastra hasta el día de hoy.

del Ministerio de Educación<sup>64</sup>” (Díaz-Herrera, 2006: 74); los que continuaron e incrementaron su afluencia de participantes durante la época de los años sesenta.

La importancia entonces se volcó a la producción dramaturgica nacional y se logró a partir de una serie de instancias de formación, pero considerando los múltiples factores que confluyen en el hecho teatral, al respecto Pedro de la Barra dijo:

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

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

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

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

Entrados los años sesenta el modelo de los teatros universitarios entró en crisis, debido a su carácter universalista. Teodosio Fernández (1976) planteó que a pesar de la renovación en todos los aspectos que significó la aparición de los teatros universitarios, este

---

<sup>64</sup> Respecto a este espacio el mismo autor planteó que en 1946 actores profesionales y aficionados “formaron academias y teatros libres. El subsecretario de educación de la época acogió sus inquietudes y, con algunos, creó la Sala de Audiciones del Ministerio de Educación” (Díaz-Herrera, 2006: 73). Espacio que durante los años sesenta fue utilizado por grupos teatrales de estudiantes secundarios.

careció de aspectos ideológicos definidos, si bien su trabajo no profundiza en el trabajo emprendido por el Teatro de la Universidad de Concepción, era un sino común que apareció en varias de las historias del teatro revisadas, respecto a la falta de compromiso político ideológico de estos espacios. El denominado “teatro de arte” o los parámetros universalistas contrastaban con los nuevos sectores sociales y sus luchas nacionales. A esto se sumó la cantidad de dramaturgos nacionales en vigencia, el desarrollo de teatros independientes, el cambio hegemónico de la escena teatral premonitorio al cambio político y a los conflictos que se desataron en términos políticos con la posibilidad de que los trabajadores llegaran al poder (incluidos los fuertes movimientos estudiantiles), todos estos elementos obligaron a que la creación institucional se fuera posicionando.

El Teatro de la Universidad Católica, por ejemplo, tomó una postura que fue de la mano con los planteamientos de una modificación democrática al sistema económico operante, con una fuerte presencia estatal, pero de la mano con la burguesía nacional y extranjera regulada a partir de impuestos a la producción, pero no apuntaba a la transformación del modelo económico. Una vez que la Unidad Popular triunfa en las elecciones de 1970 la el Teatro de la Universidad Católica decidió enclaustrarse en la experimentación teatral. Elba Andrade (1989) ubicó a varias piezas montadas en este periodo dentro del imaginario social-cristiano de la “revolución sin sangre”; planteando que en el contexto general de aquel momento las obras se movieron en una posición intermedia entre capitalismo y marxismo:

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



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

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

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

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

operar dichas redes en diversos tipos de congresos, veladas y encuentros, en el nuevo periodo político chileno.

Bajo este panorama resulta vital comprender el trabajo realizado por Gabriel Martínez y Verónica Cereceda (luego de esto ambos fueron parte de la dirección del TUC) en el “Teatro Realista Popular” (1951), grupo interdisciplinario<sup>65</sup> ligado fuertemente al proscrito Partido Comunista. El trabajo de este grupo tuvo un fuerte vínculo con los sectores mineros y obreros, se dio en diversos espacios y bajo variadas lógicas de comunidad, Verónica Cereceda contó:

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

En la misma entrevista cuenta que se montaban clásicos del realismo como del ruso Antón Chéjov, junto con obras que Cereceda escribía y varias adaptaciones a los poemas de Pablo Neruda, quien al enterarse, generó diversas invitaciones en donde los teatristas pudieron convivir con distintos artistas e intelectuales en instancias convocadas por el poeta. Es interesante rastrear estas escenas de politización de las artes, venidas desde el comunismo que de alguna manera se tradujeron al panorama teatral universitario; y también en el contacto que se dio con los sectores populares a nivel de formación en espacios fuera de lo universitario. La rectoría de David Stitchkin en la Universidad de Concepción, también marcó esta lógica de apertura y diálogo entre los sectores populares e intelectuales, a los programas de extensión mencionados anteriormente, hay que agregar los encuentros de

---

<sup>65</sup> Lo conformaban el cineasta Sergio Bravo, el pintor Guillermo Núñez, el actor, director y antropólogo Gabriel Martínez y su compañera Verónica Cereceda también antropóloga, dramaturga y actriz. Pradenas, 2006: 332.

escritores e intelectuales que se celebraron al alero de esa institución. Las redes que se generaron entre la intelectualidad y los escritores del periodo podían rastrearse por ejemplo en los congresos de escritores que se organizaron en el Chile epocal. El trabajo de German Alburquerque (2000) “La red de escritores latinoamericanos en los años sesenta” planteaba que estas redes funcionaban a partir de “congresos, simposios, encuentros, seminarios y toda esa clase de eventos” (338), instancias en donde debatieron y compartieron sus posturas artistas, escritores y estudiantes. Una de las hipótesis de su trabajo planteaba a Cuba y Chile como ejes centrales para el sostén de esta red; al primer país a partir del trabajo editorial y de *Casa de las Américas*, y al segundo por el entramado de escritores, universidades y las posibilidades que abrió el gobierno de Eduardo Frei Montalba (ibíd.). La Universidad de Concepción y la participación de Gonzalo Rojas, junto al apoyo del entonces rector David Stitchkin fueron vitales para el impulso inicial de este tipo de iniciativas. En varios eventos, que se muestran en la figura a continuación, participaron varias y varios dramaturgos del periodo. Alburquerque observó como la politización estética del campo se fue tomando los debates literarios, que para 1962, luego de la revolución, fueron de carácter mayoritariamente político<sup>66</sup>.

Cronograma de encuentros literarios e intelectuales en Chile y América Latina	
1958	Primer Encuentro de Dramaturgos Chilenos
1959	Primer Encuentro de Dramaturgos Latinoamericanos
1960	Primer Encuentro de Escritores Americanos, Universidad de Concepción, Chile

<sup>66</sup> En este cariz resulta ilustrativa una anécdota en donde le piden a Alejo Carpentier que en vez de leer su participación en un encuentro, les cuente a los escritores participantes sobre su experiencia con Fidel Castro. Mayor detalle en Alburquerque, 2000: 342-343

1962	Congreso de Intelectuales de la Universidad de Concepción, Chile.
1962	Segundo Encuentro de Dramaturgos Chilenos
1965	Encuentro de Génova. Se constituye la Comunidad Latinoamericana de Escritores (CLE)
1966	Primer Encuentro de la Comunidad Cultural Latinoamericana, Arica, Chile.
1967	Segundo Congreso Latinoamericano de Escritores, Ciudad de México, Guanajuato y Guadalajara, México.
1969	Encuentro Latinoamericano de Escritores, Concepción, Santiago y Valparaíso, Chile
1970	Tercer Congreso Latinoamericano de Escritores, Puerto Azul, Venezuela.

Cronograma de encuentros de escritores durante la época de los años sesenta. Elaborado a partir de Alburquerque, 2000 y de Pradenas, 2006

Junto con señalar a *Casa de las Américas* como uno de los ejes articuladores del pensamiento intelectual latinoamericano, el trabajo de Alburquerque nos permite ver la importancia que tuvo Chile, a través de los diversos encuentros organizados que muestra el cuadro anterior, en torno al imantamiento de ideas epocales que contaron con todo el apoyo de espacios institucionales, desde los universitarios (con su mediana autonomía), hasta los gubernamentales; sin embargo estos últimos intentaron mantener a raya a los bulliciosos movimientos sociales de aquellas instancias académicas e intelectuales, intentando que no se salieran de la premisa de una “revolución en libertad” del gobierno demócrata cristiano de Frei Montalva. Con la participación de dramaturgos en algunos de estos encuentros<sup>67</sup>, y con la fuerte promiscuidad intelectual que provocaron las instancias interdisciplinarias se

<sup>67</sup> Es curioso que en estas investigaciones no se mencione a los escritores teatrales que participaron fuertemente en estos debates e iniciativas, para el caso cubano uno de los motivos pudo ser que *Casa de las Américas* contaba con una institución teatral y como soporte de difusión a la ya mencionada revista teatral *Conjunto*

dio un movimiento de creación dramática, que al finalizar la época, sobrepasó los muros institucionales.

Con todo esto hay que considerar algunos aspectos que influyeron directamente en el teatro de los años sesenta: primero la diversidad de “escenarios” y públicos a la que se enfrentó el teatro universitario en su primer periodo, desde cárceles a sindicatos, de hospitales a barrios populares, para luego realizar giras a nivel nacional financiadas tanto por las universidades como por servicios del Estado. Instancias en donde artistas y públicos compartieron las experiencias teatrales y las formas de retribución de sus espectadores<sup>68</sup>; Segundo los festivales teatrales, la escena ampliada del teatro universitario abre espacios de encuentro para sí misma, como también para el teatro aficionado en diversos barrios populares de Santiago y más tarde para el teatro obrero.

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

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

---

<sup>68</sup> El pago se hizo en sacos de papas, frutas, huevos, hasta chanchos (puercos, cerdos). Rubén Sotoconil citado en Pradenas, 2006: 746.

Esta primera tradición (para el movimiento analizado) se dio bajo el realismo de carácter psicológico, a través de las situaciones y personajes trabajados en tanto su interioridad como mecanismo para enfrentar al mundo. Son obras íntimas, de conflictos subyacentes y personajes huidizos. Aparecen también los temas históricos, con personajes y situaciones icónicas de la historia de ese país, como la primera mujer médico o el traslado de las floristas del Mercado de Flores de Santiago para la ampliación de una avenida. El último ejemplo mencionado corresponde a la obra de teatro musical *La Pérgola de las flores* de la escritora Isidora Aguirre y de Francisco Flores del Campo, que se convirtió en uno de los estrenos teatrales más vistos del teatro chileno, se llevó al cine, a la televisión y recorrió muchos lugares del mundo.

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

#### IV. Varios Brecht, una cordillera y dos países

*Este escrito es un rudimentario intento por demostrar los efectos revolucionarios ejercidos por la dialéctica en cuanto terreno se infiltra y destacar su papel de suprema sepulturera de las ideas e instituciones burguesas*

Bertolt Brecht en *Escritos sobre teatro*

Brecht irrumpió en un contexto en donde el teatro social ya tenía un recorrido en nuestro continente, a lo largo de este trabajo hemos visto como distintas instancias se posicionaron respecto al teatro como herramienta de politización y de transformación del sujeto que entró a disputar su lugar en la historia de este periodo, un ejemplo clave pudimos verlo en *Conjunto* núm. 7, en el escrito de Santiago García, donde expuse la idea de un Brecht sin Brecht en un pueblo campesino de Colombia. Atisbos del teatro político había también en el trabajo de los sectores ácratas y protocomunistas obreros de comienzos del siglo XX. Sin embargo, las historias del teatro analizadas para esta investigación dan cuenta de una clara influencia del creador alemán en nuestras dramaturgias epocales, su propuesta removió las bases de la creación teatral, disputando un lugar dentro del realismo hegemónico que se montaba hasta ese entonces, pero también desestructurando las bases mismas de lo que sostenía el entramado simbólico, la sociedad completa.

Sin duda existen tantos Brecht como posibilidades existieron en esta época para los movimientos revolucionarios. Uno de los problemas-aciertos-tentativas-sensibilidades de la lectura a este autor en América Latina, fue la profunda y promiscua (amorosa y extrema a la vez) relación con la historia y los proyectos emancipatorios de la época en cuestión. Brecht al cuestionar lo teatral, dado su posicionamiento de clase y la conexión con la historia de sus planteamientos, cuestionaba las estructuras mismas de la sociedad capitalista

que no permitía comprender al arte y a la vida como un mismo entramado. Sus problemáticas teatrales, eran las problemáticas de la sociedad dividida en clases, por ende la lucha por la recuperación de los medios de producción teatral, por la disputa y construcción de otro imaginario, y por otro entramado valórico que cambiase a la humanidad no podía esperarse si no era a través de la revolución. El cambio al modo de producción era total o no era. Pero para Brecht este proceso, violento y necesario, se daría de manera dialéctica no sepultando ni la historia ni el camino recorrido del teatro<sup>69</sup> (ni de la literatura, ni de las artes en general), sino que lo haría bajo la premisa: “Toma lo que puedas”. Resignificando, sobrepasando la representación burguesa de lo humano ¿Cómo? Tomando el valor de uso revolucionario de las manifestaciones culturales anteriores, es decir, tomando del capitalismo los usos sociales derivados de su modo de producción, para y en una lectura dialéctica, estudiarlas dentro de sus posibilidades “parcialmente revolucionarias” para devenirlas en “modos de producción superiores” (*Crisis* 22, 1975: 330), que llevaran a la práctica radical aquellas manifestaciones.

Del mismo modo la producción de conocimientos de este autor es tan vasta como su interpretación. Sin problemas transitaba de la poesía a la prosa, del ensayo a la descripción de técnicas para acercarse al montaje de sus textos. Varios de estos últimos escritos fueron el puntapié inicial para muchas de las prácticas dramáticas y teatrales del periodo analizado. La lucha de clases debía entrar en la disputa de la construcción del entramado “espiritual” de la nueva humanidad y para esto se necesitaba una teoría marxista de la producción de arte. A eso fue en lo que avocó su pensamiento y práctica a la hora de acercarse al teatro, a la dramaturgia, a la actuación; en suma, el resultado se trató de la

---

<sup>69</sup> A diferencia del proyecto emprendido por la revista *Conjunto*, en su segundo periodo, como mostré en el primer apartado.



reinterpretación teatral (y artística) del marxismo. Es por eso que se puede hablar de un Brecht sin él, ya que su propuesta operó como un aglutinador de varios momentos, agentes y coyunturas en donde las luchas sociales por la producción social recorrieron como fantasma América Latina y el mundo.

De este autor me interesa atraer por una parte la ruptura respecto a la representación burguesa en las tablas y por otra, algunos aspectos de la modificación dramaturgica para el análisis del objeto de este estudio. En *Escritos Sobre Teatro* (1970), uno de los grandes planteamientos del Teatro Político de Brecht, señala que éste arte hasta entonces era donde las clases dominantes se representaban como características de la humanidad (el teatro humanista mencionado por De Vicente) universalizando tal situación. “Sólo cuando una clase nueva, el proletariado, reclamó el poder en algunos países de Europa (y lo conquistó en uno), surgieron teatros que fueron verdaderas instituciones políticas” (Brecht, 1970: 185). Si somos majaderos en la vitalidad de los procesos revolucionarios para la transformación social, el teatro épico (o dialéctico) apuntaba a que la totalidad de los elementos de su puesta en escena posibilitaran *percibir, evaluar, decidir y actuar*<sup>70</sup>, la realidad exhibida para que el espectador pudiera hacer lo mismo en su contexto, con la finalidad de que: “El teatro, la literatura, el arte deben crear... la ‘superestructura ideológica’ de esas transformaciones reales y efectivas que afectan al modo de vida de nuestra época” (36).

Brecht a partir de su propuesta teatral apuntaba a la construcción de un espacio de conocimiento en torno a las relaciones sociales, en donde primara la presentación a modo de descripción de lo humano, más que la identificación emocional de lo representado como

---

<sup>70</sup> Estas eran las premisas base para poder acercarse a la técnica actoral de Bertolt Brecht en la escuela de teatro en donde aprendí e interioricé este teatro.

sucedía con el naturalismo. Apuntando a las circunstancias históricas de los sujetos, evitando una cercanía de empatía emocional entre el personaje y el espectador, produciendo por el contrario, una extrañeza e incompreensión de la construcción circunstancial que influía o determinaba la conducta de la humanidad, por lo mismo era la necesidad de entender al hombre/a la mujer “como materia prima” de su propuesta. En 1927, el escritor alemán escribió:

La característica esencial del teatro épico reside quizás en que no apela tanto al sentimiento como a la razón de los espectadores. El espectador no debe identificarse con los personajes sino discutirlos. Pero sería totalmente falso negar el valor afectivo del teatro épico. Semejante actitud equivaldría a afirmar, en un siglo como el nuestro, que el sentimiento está reñido con la ciencia. (Brecht, 1970: 37)

Reafirmando aquello del “valor afectivo” el autor nunca dejó de lado la búsqueda de la entretención, entendida como la seducción entre tensiones, en sus puestas en escena. Gran parte de la producción dramática de su primera etapa estuvo cargada de canciones e interpelaciones directas al público y esas piezas musicales, tanto el universo sonoro (a cargo de Kurt Weill) como las letras, estaban inspiradas en los cabaret alemanes previos al nazismo de los que Brecht disfrutaba junto a los obreros que los frecuentaban. El placer era un elemento clave para el entendimiento de la humanidad y sus contradicciones, ya que en este radicaba un potencial conocimiento/aprendizaje y Brecht vio en los elementos formales del teatro una eficaz herramienta para la comprensión de esa extrañeza.

El espectador era tratado como un igual extraño, no como a un ingenuo igual, ya que lo exhibido no le era ajeno, pero sí podía sorprenderse de la extrañeza de lo que había vivido, para eso la “dramática dialéctica” confrontaba el accionar humano replanteando las circunstancias desde un espacio despierto y lúdico que le permitiera al espectador aprender algo nuevo de la experiencia teatral.

El trabajo del autor teatral, bajo esta modalidad épica, estuvo marcado por espacios de abstracción de la realidad más que de encarnación de ésta, en donde no existía nada detrás, entre o por encima, negando cualquier aspecto metafísico en la escena o de subtexto sicologista como en el teatro naturalista. Los factores económicos y las relaciones sociales en su condición contradictoria debían saltar a la vista en esta historia a contar por el teatro épico. Eso, antes asumido como un *todo* natural debía desenfocarse, diseccionarse, de esta manera el espectador era emplazado en su capacidad de observar, como en un planetario, las partes desordenadas que articulaban un algo extraño, sin un orden lógico porque la vida misma, las relaciones sociales mismas no lo tenían.

La conducta asumida por la humanidad era tan solo observada, y en un comienzo, no se apartaba para nada del orden social dado (o existente) y eso era lo que extrañaba. Este orden del montaje permitía que el espectador fuera el responsable de gestionar las explicaciones, confrontándolo directamente a las acciones humanas (sus acciones). El teatro dialéctico tenía la función de volver a hacer presente la realidad bajo la operación de la duda sistemática, representada bajo un orden de criticidad, argumentado, curvilíneo más que lineal, que mostrara paso a paso (con calma épica diría Brecht) las inciertas o poco claras relaciones humanas y su posibilidad de modificación. (Brecht, 1970: 55-57)

Para adentrarnos en algunos aspectos de su propuesta dramática, es necesario entender que la dialéctica es vista por Brecht como un elemento en disputa que no solo configuraba la cultura proletaria sino también la burguesa, al respecto dijo:

Lo que hemos dado en llamar dramática dialéctica, [es] una dramaturgia incompleta y profundamente imperfecta, puesto que persigue una forma concreta sin alcanzarla, es sin lugar a dudas burguesa (no-proletaria) en lo que a su origen y, posiblemente, también en lo que a su contenido argumental respecta. No así en cuanto a su destino y a las posibilidades de su aplicación práctica. (47-48)

Esta reapropiación propuesta, guardaba relación con el proyecto de superación al proyecto capitalista burgués, llevándolo más allá al plantear la inexorable premisa de su trabajo, “la aplicación de la dialéctica conduce al marxismo revolucionario” (48).

A modo de síntesis en este cuadro comparativo de Brecht (2004) podemos ver con mayor claridad los espacios de ruptura a la representación burguesa que planteaba el teatro épico:

### Forma Dramática

- El escenario encarna un suceso
- Implica al espectador en una acción
- Consume su actividad
- Le posibilita sentimientos / Le procura vivencias.
- El espectador es implicado en una acción.
- Se trabaja con la sugestión
- Los sentimientos se conservan
- El hombre se presenta como algo conocido
- El hombre inmutable
- Los acontecimientos se suceden linealmente
- Natura non facit saltus
- El mundo como es
- Lo que el hombre debe hacer
- Sus instintos.

### Forma Épica

- El escenario lo cuenta.
- Le convierte en observador
- Despierta su actividad
- Le obliga a tomar decisiones / le procura conocimientos
- El espectador es confrontado con ella
- Se trabaja con argumentos
- Se exageran hasta producir conocimiento
- El hombre es objeto de análisis
- El hombre mutable e inductor de mutaciones.
- En curvas
- Facit saltus
- El mundo como se va transformando
- Lo que puede hacer
- Sus motivos

(Brecht, 2004: 46)

En términos de construcción dramática la estrategia para la comprensión de las circunstancias se daba paso a paso. El modelo brechtiano planteaba en primer lugar la distinción de “los nuevos temas”, desde donde se desprendían los aspectos que afectaban las relaciones sociales, el ejemplo planteado por él era el de la extracción y producción del

petróleo, en torno al cual se entramaban nuevas formas de relaciones humanas. La base del tema estaba en lo económico, lo que determinaba y condicionaba lo relacional. La temporalidad ante estos nuevos temas era más bien “cíclica” que rectilínea y, en este sentido, los protagonistas o “héroes” y sus relaciones (de orden humano) se modificaban acorde a estos ciclos. El tiempo narrativo respondía a la misma lógica, si la “forma dramática” se sucedía de manera continua, evolutiva, regida bajo el canon aristotélico (*natura non facit saltus*), la forma épica lo hacía de manera discontinua, a saltos (*facit saltus*) fragmentando con esto la intriga. Por esto la mayoría de las obras de teatro épico se fragmentaban por cuadros cerrados en sí mismos y autónomos.

Luego de esa realidad distinguida a través de la “nueva temática”, la introducción del punto de vista dialéctico se daba a partir de la aceptación de la realidad como “negación de su forma presente” (52). Brecht lo planteaba a partir la realidad de los escritores de posguerra, para él aquel proceso transmigratorio era la declaración vertical de la lucha de clases: “si el capitalismo imperialista organizaba un monstruoso ensayo de su más poderosa liga de gigantescos entes colectivos, ello debía por fuerza constituir un ensayo general para la revolución mundial” (ibíd.). Por atraer un ejemplo que veremos en la revisión a *Los papeleros* de Isidora Aguirre, la toma de conciencia de la protagonista viene desde la práctica y el reconocimiento de una situación de opresión, que frente a factores externos produce la toma de conciencia y la posibilidad de superar las condiciones subjetivas que hacen posible la miseria.

Cuando anteriormente mencioné las cuatro premisas base de la técnica actoral de Brecht (percibir, evaluar, decidir y actuar) obvié una, vital para su técnica, pero que se descubre ejecutándola: la contradicción. Este planteamiento en acción operaba entre “decidir y actuar”, permitiendo observar las posibilidades que manejaba el sujeto expuesto

en escena; técnicamente se reemplazaba el “sí mágico” de Stanislavski<sup>71</sup>, por el “eso pero esto” de Brecht; a modo de ejemplo: tengo hambre, estoy desempleado y sin dinero, buscando trabajo en las páginas de algún periódico sentado en un parque, se acerca una señora con dos niños pequeños y uno en brazos, se sienta al lado mío, saca un pañuelo de su bolsa y deja caer su cartera; la señora limpia a uno de los niños y se va, olvidando su cartera. A través de este proceso expuesto operan los cuatro factores planteados anteriormente, pero entre lo que yo decida y mi accionar respecto a la cartera con dinero operará una frase icónica de este autor “comer primero, luego la moral”, ese lapsus en el proceso es el momento preciso de la contradicción. Para Brecht operaba a modo de “campos de fuerza surcados por corrientes de acción opuestas; los grupos de fuerzas no sólo se mueven unos contra otros: dentro de cada uno de ellos hay movimientos en pugna” (Brecht,1970: 44).

La contradicción era vital para el proceso de construcción de lo relacional en la dramática épica, Brecht fue complejizando este aspecto cada vez más en su literatura. Piglia al respecto planteó que las letras para Brecht eran una “práctica de la contradicción: su materia prima son las contradicciones, es decir, en última instancia, las realizaciones ideológicas contradictorias (jurídicas, religiosas, políticas, morales, literarias) de posiciones de clase determinadas.” (Piglia, 1975b: 9). Si bien en el texto principalmente analizado no aparece mayor detalle respecto a la contradicción en escena, es una constante que el autor alemán planteaba como emplazamiento frente a la extrañeza de la humanidad:

Vemos al trabajador alimentando y perfeccionando esa maquinaria de poder que lo aplasta. Vemos a la intelectualidad vendiendo su saber y su conciencia. Y nosotros mismos, artistas, nos vemos repintando las maderas podridas de barcos que ya están a punto de naufragar.

---

<sup>71</sup> El sí mágico se trata de la aceptación de las circunstancias dadas que muestra el personaje, aceptación que se asume con otra de sus premisas el “como si” yo tuviera esa edad, “como si” yo fuera pobre, etc. Vivirlas como si fueran reales

Entonces, nada más lógico que buscar medios y vías para hacer que esa *extrañeza* se haga general y avasalladora. (Brecht, 1970: 186).

Las primeras modificaciones de la dramática dialéctica eran más bien formales que temáticas diluyendo lo situacional por lo procesual, por ejemplo. Los personajes representaban grandes arquetipos, enfrentando sus comportamientos a otros tipos sociales (impidiendo la identificación para estimular la observación), evitando cualquier tipo de sicologismo para lograr la máxima “objetividad”. Ejemplo de esto eran los nombres de los personajes que remitían a su ocupación o rol más que una individualización; era común encontrar nombres de personajes como “Obrero”, “La madre”, “Soldado”, “Sirviente”, “Papelerero” etc. “De esta manera se intentaba orientar la atención hacia las relaciones entre los procederes, hacia los procesos latentes en el seno de determinados grupos.” (55).

El espectador estudiaba lo que la escena interpelaba, a los sujetos (no como individuos) dentro de los grupos sociales en los cuales se desenvolvían o con los cuales tenía diferencias, lo que estudiaba era su parte como integrante de aquella masa o grupo puesto en escena, dejando de ser un mero consumidor para pasar a ser también un productor, con esto “El espectador, incorporado al acontecimiento teatral, es teatralizado” (57)<sup>72</sup>. Se otorgaba una responsabilidad colectiva, comunitaria a todos los participantes del hecho teatral, “esta función del teatro requiere una absoluta comunidad de intereses vitales de todos los participantes” (58). El espectador era parte vital del hecho teatral, las dramaturgias que lograban involucrarlo en una actitud crítica, lograban del mismo modo posicionarlo políticamente o al menos posibilitar horizontes.

---

<sup>72</sup> Brecht era consciente de que no todo espectador “masa” está preparado para el entendimiento del espectáculo, por eso plantea que “el material argumental es declarado bien público, es ‘nacionalizado’, presuponiéndose un estudio previo; lo formal, tomado como manera de utilizar, es decisivo como trabajo, es decir, como estudio.” (58)

La escritura épica dejaba de ser un hecho de iluminación individual, para ser parte de un tema colectivo vital, anclada en la estructura social que exhibía. Al reconocer Brecht en la actividad artística una responsabilidad política colectiva su llamado a los escritores, a los productores de arte era al reconocimiento y a la toma de posición, Ricardo Piglia en 1975 recuperaba al escritor alemán para decir que:

La fuga de los medios de producción de manos del productor significa la proletarización del productor: el intelectual, al igual que el obrero, no tiene para poner en el proceso de producción más que su fuerza de trabajo, pero su fuerza, esto es: él mismo, no es nada fuera de él, y exactamente igual que en el caso del obrero, necesita progresivamente los medios de producción para el aprovechamiento de su fuerza. La socialización de los medios de producción es para el arte una cuestión vital. (Brecht citado en Piglia, 1975b: 8)

De manera que el recuperar los medios de producción intelectual era igual a la reapropiación que debía realizar el obrero, pensando al teatro como una parte de la recuperación de los medios de producción en su totalidad, transformando también lo público del hecho teatral, llevando a una nueva y vital problemática, la transformación del sistema social completo que “condicionaba a esta institución” (Brecht, 1970: 59).

### **1. Algunos aspectos sobre el distanciamiento**

*Lo que Brecht no cesa de decirnos es que el hombre, nuestro contemporáneo, nosotros mismos, somos esa materia del espectáculo que debe explicitarse, que en la comprensión de todo esto radica la diversión, que ella no es incompatible con el conocimiento que la burguesía es incapaz de mostrar a nuestro trabajo en su verdadera dimensión porque de hacerlo descubriría los mecanismos de sujeción que ejercita diariamente.*

Carlos Zolla, *Acercas de un teatro revolucionario*



La técnica de distanciamiento o extrañamiento tenía como fin modificar la actitud del espectador frente a la obra, como ya hemos visto, pasando de la actitud pasiva e identificativa, a la “inquisidora” o crítica de la realidad mostrada por el teatro. Para que esto se lograra, tanto el escenario como la sala de teatro, debían estar despojados de cualquier tipo de artificio o “magia”, previniendo cualquier tipo de embelesamiento. En el cuadro pudimos ver que la actitud de este nuevo teatro era más bien narrativa, el teatro contaba analíticamente parte de lo que sucedía. Para potenciar esto los personajes del teatro épico eran conscientes de su condición teatral, es decir el actor podía comentar y/o posicionarse respecto a lo que a lo que el personaje representaba. Pero para esto era vital la ruptura de la denominada cuarta pared<sup>73</sup>, con esto el actor tenía la posibilidad de desalienarse de su personaje, de encarar al público de manera directa, clarificando y evidenciando que estaba representando y comunicando algo, rompiendo con esto la ilusión de “lo natural”, mostrando un comportamiento, más que padeciéndolo. En este sentido la transformación a la cosa se daba al hacerla explícita, poniendo la atención sobre un comportamiento para “lograr que deje de ser un objeto común, conocido, inmediato, para convertirse en algo especial, notable e inesperado” (Brecht,1970: 182).

Brecht reconoce tres pautas para facilitar el distanciamiento: “1) el traslado a la tercera persona; 2) El traslado al pasado; 3) la inclusión (en voz alta) de acotaciones y comentarios”(172). Con esto se rompía radicalmente con aquel ideal romántico del padecimiento en escena del creador artístico, tanto en lo actoral, como en lo dramático renunciando a la exaltación de “la moral individual de la era burguesa”. Planteaba que

---

<sup>73</sup> En el teatro clásico la cuarta pared es un muro imaginario que se genera al excluir al público de lo que sucede en el escenario. Es decir el espectador observa algo íntimo y cerrado que sucede fuera de él, era un figón de la situación teatral a la que no estaba invitado.

aquella frase “trata a los otros como quieres ser tratado” no tenía efecto, planteando como argumento la pregunta: “¿Deberíamos decirles a nuestros espectadores proletarios: ‘Proletario, trata a los proletarios como los tratarías si fueras burgués, pero al mismo tiempo como ellos querrían ser tratados si fueran burgueses?’” (185-186). Con esto el autor negaba de manera dialéctica que el comportamiento del sujeto revolucionario fuera un comportamiento a replicar para el resto de la humanidad.

Cuando Brecht planteaba la dificultad y complejidad de las formas de relación humana, se refería a que hay aspectos de estas relaciones que cuando se observan detenidamente, nos parecen extraños, ajenos, pero al mismo tiempo no, porque también somos capaces de reconocernos en ellos. Lo que nos extraña (o distancia) es la naturalización del opresor y sus mecanismos en el oprimido, al respecto Brecht planteaba el siguiente ejemplo:

Vemos a la mujer encinta, a merced de un sistema social que no obstante ser hostil a la vida es inflexible en cuanto a la consumación de la maternidad, y la vemos luchar por el derecho a destruir el fruto de sus entrañas y no darle la vida... Entonces, nada más lógico que buscar medios y vías para hacer que esa *extrañeza* se haga general y avasalladora. (186)

Es por eso que en las obras de teatro épico no es extraño encontrarnos con miserables que bailan sobre su miseria, se entregan y la disfrutan, pero no desde el masoquismo, sino desde el hecho de resaltarla de la manera más natural y abierta posible, para que en esto aparezca la objetividad y la frialdad que estimule la reflexión. (194).

Los procesos de reconstrucción histórica, de tiempos lejanos, fueron otro de los mecanismos de distanciamiento, al volver relativa la cercanía temporal de lo exhibido, la guerra de los 30 años (siglo XVII) era el contexto de *Madre Coraje* (1939), por ejemplo; exhibiendo una situación que atravesaba la historia cronológica de varios siglos, mostrando

los negocios y beneficios que reporta la guerra. Otro de los mecanismos más usados (planteándolo desde la ejecución de la técnica brechtiana como actor y escritor) era el de la remembranza, que operaba a partir de actuar o reconstruir las etapas del personaje de manera íntegra, como si quien actuara (o escribiera) ya hubiera recorrido de principio a fin la vida de la mujer embarazada, por volver al ejemplo citado, para en el presente escénico partir desde el recuerdo, distinguiendo qué era lo importante para ese momento histórico.

Es importante para esta parte de la investigación recuperar lo planteado por Oscar Terán respecto a la “aristocracia proletaria” para observar las diferencias entre la teoría propuesta por Brecht, con todo lo que su capital cultural implicaba (un autor alemán, europeo, intelectual, etc.) y nuestros contextos continentales. Para tomar distancia crítica de esta lectura es necesario volver al mismo Brecht, a su posicionamiento político y la imposibilidad de separar sus formas o técnicas del contenido. La responsabilidad de la representación, de la obra de teatro con todos sus componentes era (es) una responsabilidad absoluta con el contexto y con la crítica a las sociedades en particular, que junto a la avanzada política, para Brecht llevaban a la revolución.

Por lo mismo la técnica del distanciamiento era un entramado por reapropiar, porque las realidades políticas y sociales eran muy distintas para el contexto de este autor y para las de nuestro continente. Los altos niveles de analfabetismo, las realidades pre-industriales de los contextos chilenos y argentinos me llevan a pensar en las distancias que se deben guardar frente a los presupuestos de Brecht. Sin embargo distingo varios puntos iniciales convergentes: la necesidad del nuevo arte y una posición frente al cariz pedagógico, los procesos de reconstrucción histórica en torno a la historia velada, el reconocimiento de los mecanismos del opresor operando en el oprimido, la necesidad de reconocer en la materia los problemas del hombre de aquella época y la revolución como

vía de transformación. Estos puntos de convergencia conducen a preguntas necesarias: ¿Cómo estos objetos estéticos llevaron a la reflexión de los sujetos epocales? ¿Desde dónde se estimulaba el espíritu crítico brechtiano?

Para responder esto es necesario revisar y releer, junto al análisis de las obras del periodo, cómo algunos historiadores y estudiosos del teatro brechtiano tradujeron (literal y metafóricamente hablando), atrajeron y reconstruyeron con la distancia de los años y del proyecto político, la llegada de Brecht a los teatros sudamericanos de Chile y Buenos Aires. En particular los intelectuales bonaerenses, ya que se reiteran las diferencias planteadas en *cuestiones de método* en torno a la recepción de este autor en ambos países. Sin embargo la revisión a las carteleras de Santiago y Buenos Aires da cuenta de un fuerte “tráfico” de autores ligados a esta corriente, varias obras de Osvaldo Dragún se montaron en Chile, y el montaje de *Los papeleros* de Isidora Aguirre en el Teatro Fray Mocho. Del mismo modo es importante releer cómo se categorizó a estos autores y cuáles fueron los acentos que se pusieron sobre la reapropiación de la técnica de Brecht.

## V. Ensayos del asalto político por lo estético

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

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

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

búsquedas modernizadoras se volcaron hacia la técnica, la temática y el público, para que pudiera estar a la altura de los requerimientos de una escena universal en relación a la escena europea y estadounidense. Los proyectos de desarrollo de un teatro nacional se convocaron con fines universales de “culturización”, para formar tanto al campo teatral como al público asistente; así las necesidades pedagógicas y formativas se enredaron entre la formación por el buen gusto, la capacidad de disfrute y ejecución del “teatro de arte” y por la muestra de una escena de avanzada acorde a los movimientos venidos desde las grandes metrópolis capitalistas. Dentro de estas iniciativas se planteó la necesidad de una apertura hacia los sectores populares, propósito que en contadas ocasiones se logró, el ejemplo icónico de esto fue el Teatro del Pueblo en Buenos Aires.

En el caso argentino el impulso inicial a esta modernización radicó en la escena del Teatro Independiente, fuertemente ligada a la izquierda tradicional, como lo demuestran los trabajos de Pellettieri, de Verzero, y con los posicionamientos que emergieron de ciertas revistas; la referencia imaginaria en ciertas ocasiones rozó el espacio del realismo socialista, que por ese entonces dictó en el plano estético la posibilidad de la revolución, pero bajo su referente de acción directa del proceso ruso. Sin embargo, el estalinismo y la persecución por la que atravesaron diversos creadores marcó una primera ruptura, más tarde la revisión marxista al peronismo a través de lo que se nominó como “la nueva izquierda nacional” y el comienzo de la Revolución Cubana, con sus distintos llamamientos, produjeron una profunda distancia con aquellos planteamientos de la izquierda ortodoxa.

El impulso inicial de la escena independiente argentina tuvo un objetivo que tropezó varias veces con la realidad: la idea de acercar el “teatro de arte” y el desarrollo cultural a los sectores populares. A partir de lo escrito por Óscar Terán se puede vislumbrar una

posible causa: que los lineamientos del movimiento cultural propiciado por la izquierda tradicional respondían más a las necesidades de una “aristocracia proletaria”, con modelos de desarrollo cultural de países capitalistas, que a las necesidades culturales del maleable modelo del capitalismo entreguista argentino.

Para el caso chileno, pudimos ver que la escena de avanzada modernizadora fueron los teatros universitarios, que al alero de diversas casas de estudios vieron progresar las propuestas estéticas modernizadoras en torno al “teatro de arte”, a la técnica teatral, a los procesos de convivio interdisciplinario y al posicionamiento del teatro chileno fuera de su territorio. Las pesquisas en términos ideológicos se hicieron un poco más difusas en Chile que en Argentina, ya que el carácter político de la escena universitaria no se rastreó de manera tan directa como se hizo con el Teatro del Pueblo, por ejemplo; la escena independiente y los teatros obreros, luego de los procesos de persecución de la política contrainsurgente, hicieron que estos movimientos volvieran intermitentemente. Sin embargo, con la excepción del Teatro de la Universidad de Concepción y el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (en donde se pudieron rastrear algunos aspectos de politización), con todo el movimiento intelectual que se generó luego de la Revolución Cubana, los dramaturgos formados al alero de los espacios universitarios y su creación dramática (y el campo teatral en general) comenzaban a teñirse de diversos matices políticos.

Para acercarme a la comprensión histórica del momento por el cual atraviesan ambas sociedades es necesario comprender la disputa por la producción social desde los sectores oprimidos, pero esta vez lo haré a través de reconstruir los procesos y el posicionamiento de los nuevos sectores teatrales de ambos países (lo que también puede extrapolarse al continente dada la importancia de las manifestaciones culturales

latinoamericanas que mostré en el primer capítulo). En este sentido, si lo nacional y lo popular fueron aspectos que cruzaron los debates y programas políticos de los agentes sociales del periodo, con toda la polaridad propiciada por los procesos de agitación que se dieron luego de la Revolución Cubana, es necesario acercarnos entonces al posicionamiento de los dramaturgos y dramaturgas del periodo en torno a estos tópicos, tanto desde la creación, como también desde los espacios personales, sobre todo si consideramos que para finales de la época estudiada, el espacio de la militancia comenzaba a borrar la separación entre la vida y el objeto artístico (artefacto estético).

En este proceso se fue complejizando el señalamiento del conflicto social, ya no era suficiente con exhibir el problema de los sectores marginales, ya que estos, antes representados con la distancia de quien observa, comenzaban a tomarse las tablas del periodo, ya fuera porque parte de los sectores populares accedieron a la educación formal superior, por el potenciamiento de los sectores aficionados, o porque las burguesías desde el compromiso solidario pasaron a la militancia activa del arte y la política. “Ya no basta con rezar”, decía el título de una película chilena que representaba el proceso de politización de un sacerdote; de la misma manera, en el teatro ya no bastaba con escribir, la revolución estética no era suficiente si no se llevaba adelante la revolución social. En este apartado veremos cómo la representación por el sujeto popular en las tablas de ambos países se vuelve dicotómica y hasta difusa en torno a su posicionamiento político, mientras en Argentina, el debate propiciado por las vanguardias abre paso a la radicalización de las prácticas plásticas del periodo, en el teatro siguió sin encontrar eco o conjunción con los sectores populares de mitad de los años sesenta; veremos que en Chile el proceso de politización y radicalización en la representación de estos sectores populares serán visionarios del cambio político que vino de la mano de la Unidad Popular.



El campo intelectual y artístico comenzaba a evidenciar que el problema del sujeto nacional y su retraso en todos los ámbitos de la vida se emparentaba al problema de la clase y a la posición de dependencia de los dos polos que disputaban el poder; entonces, el sujeto marginal devino en el pueblo marginal, perteneciente a una estructura de mundo marginal respecto a varios centros, lo que amplió la lucha contra los resabios del colonialismo y contra el imperialismo, que fueron parte de los ejes en los cuales se movió la historia de los años sesenta. Además, el continente fue protagonista de varios momentos álgidos, tanto para el mundo como para cada país; uno indudable fue la Revolución Cubana, el surgimiento de las guerrillas, el ascenso al poder de la Unidad Popular y su “vía chilena al socialismo”. Ante la polarización mundial de la paz armada aparece otro sino político convocante para los países subdesarrollados del mundo, la teoría del Tercer Mundo, contribuyendo fuertemente a la tensión mundial del periodo.

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

Y así, con toda la mescolanza de pulsión social y política, la apuesta teatral para el nuevo proceso que atravesó al continente y al mundo fue igual de variada. Con los ojos del mundo puestos sobre los procesos latinoamericanos, los ojos de los dramaturgos se volcaron hacia la relectura histórica, hacia las traducciones del trabajo teórico y de las obras de Bertolt Brecht, lo mismo sucedería con Antonin Artaud y el *Teatro y su doble*, con los planteamientos del “Teatro de la crueldad” montados en la escena continental. Eugenio Guzmán, importante director chileno daba cuenta en 1968 desde Cuba, en la revista *Conjunto*, sobre las búsquedas artaudianas, ligadas a los espacios teatrales de carácter fatalista y existencialista, en donde se apreciaba que la deshumanización del hombre por la máquina lo había corrompido, dejándolo completamente solo frente a Dios, la respuesta era un viaje “mágico” hacia lo interno, al individuo y en el que el surrealismo operaba como catapulta a esto (26 - 27). Como contraparte estaba el trabajo de Bertolt Brecht, quien oponía “al hombre con su actitud dialéctica, dominando la naturaleza, construyendo su propia historia y deshaciendo el mito de lo INEXORABLE, de ‘lo que no se puede cambiar’” (30. Énfasis es del autor). Su propuesta era la de un teatro “revolucionario”, que intentaba violentar la época en la que se erigió, respondiendo teatralmente a *la era científica*, a la transformación de la sociedad y su obra, en disposición a la entrada del proletariado en la historia. Esta violencia estaba dada por la lucha para la libertad del hombre y por quien se opusiera a ella.

Con esto, más la revisión a los debates del campo artístico y a las manifestaciones dramáticas se puede ver que el sino epocal de representación de la realidad, particularmente para el teatro fue la revolución, y sobre esto las dramaturgias políticas del periodo tendrán más de alguna pauta a brindar. Este juego teórico entonces se construye visualizando las posibilidades históricas y estéticas en donde la violencia revolucionaria

entró a representar un importante espacio en ese imaginario que se cimentaba en las sociedades en cuestión.

## 2. Márgenes desbordados

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

Ricardo Piglia, *Revista Los libros*

¿Cómo se puede comprender el desborde de un margen? El margen delimita un área, cuando el margen rebasa aquella condición y llega incluso al centro, rompe su condición periférica. Ante esto el centro se ve obligado a desplazarse hacia el espacio de la periferia, sin modificar, en un primer momento, los entramados que lo sostienen como centro, así leo por ejemplo las prácticas del compromiso artístico e intelectual. Sin embargo, cuando el movimiento provocado desde el margen autonomiza los medios de producción adoptados desde el centro, y margen y centro colapsan en sus radicales contradicciones, se provoca el primer quiebre de entramados basales; así leo en un segundo momento tanto en la recuperación de fábricas en manos de los trabajadores en los cordones industriales, como las prácticas del arte militante. Es así como entramos en la disputa por la denominada “realidad social”, que para los años sesenta estaba teñida por los colores trazados por la Revolución Cubana y por los procesos de “izquierdización” de las sociedades. En una

lectura dialéctica de los elementos artísticos, el “toma lo que puedas” se sirvió de la estructura del teatro burgués para un primer momento de desborde del margen. El espacio que entró a cuestionar la dramaturgia chilena, el del realismo sicologista hegemónico que en la anécdota estrecha y en el diálogo superfluo de sectores anquilosados en el poder, vio interrumpida su reflexión “ombliguita” por las manos sucias, toscas y “mendigueantes” de los del otro lado del río Mapocho, donde se ubicaron históricamente los sectores callampa o marginales.

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

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

El autor planteaba que los postulados brechtianos eran muy opuestos a los de Sartre respecto al compromiso en la obra. Tiene sentido este emplazamiento si se cruza al texto de

Brecht, publicado en la revista *La Rosa Blindada* (1964), “Opiniones sobre Galileo Galilei” que decía que Galileo se volvió nocivo para las sociedades “cuando llevó su ciencia al centro de la lucha, renunciando al combate”(29). Era el momento de poner al centro de la plaza pública la ciencia y el cuerpo por la misma causa, sin renunciar al combate; finalmente se trató del mandato de desplazamiento desde el compromiso a la militancia.

En las letras, de a poco el “patipelado”, el *del otro lado del río*, fue ocupando los lugares en disputa por el proyecto histórico epocal. Uno de estos ejemplos es el cuento *Cabecita Negra* (1962) de Germán Rozenmacher donde mostraba cómo las personas “morochitas” invadían la casa del clase mediero señor Lanari, que desde la soberbia del que tiene y acumula, miraba con desconfianza como el policía y la muchacha ambos *cabecitas negras* se iban apropiando de algunas partes de su casa, “Sentía algo presagiente (sic), que se cernía, que se venía” (Rozenmacher, 2013: 71). Y lo que se le vino fueron los golpes del “morochito”, que reclamaba lo que le había hecho a su hermana: “es mi hermana. Y vos la arruinaste. Por tu culpa, ella se vino a trabajar como muchacha... una chiquilina, y entonces todos creen que pueden llevársela por delante” (70). El *cabecita negra* lo golpeó por “error”, pero desde entonces, el señor Lanari, sintió que nada iba a ser como antes, que había sido violado y entonces, para defensa de él y los suyos, lo que la historia argentina sabe amargamente: “tenemos toda la fuerza pública y el ejército” (71), y el odio, y la necesidad sobredimensionada de seguridad. La fantasmagórica *Casa* era *tomada* por seres de carne morocha, huesos y pelos negros venidos desde la calle, retomando y reapropiando la metáfora del afuera y el adentro del mítico viaje por lo popular.

Este cuento era una alerta, al mismo tiempo que una exculpación de clase. Es curioso que los sectores populares o marginales para algunas manifestaciones literarias argentinas, eran representados como una amenaza, que ronda, pero que no alcanzaba a

articular un proyecto político paralelo u otra forma de asociatividad. *La Fiaca* (1967) del argentino Ricardo Talesnik cuenta la historia de un hombre con una vida monótona de casa-trabajo-casa, que sobrevive junto su esposa, la máxima para la pareja era un aumento de sueldo al protagonista y todo lo que eso implicaría, pero un día éste decide renunciar a su vida laboral, simplemente por *fiaca* (flojera en argentino) entregándose al ocio, al descanso, al juego, al placer que le roba el cumplir con una jornada laboral a la que le pierde todo sentido, pero esta emancipación de un día se verá aplastada por la necesidad de sobrevivir en la sociedad argentina de aquel entonces. Es este caso la idea de la libertad se reducía al espacio individual de un sujeto de clase media baja sometido a la estructura social y lo que podía ser el inicio o una posibilidad de emancipación duraba hasta que tuvo que volver a su monótona vida para continuar con aquello que el proyecto capitalista había trazado para él, en un cotidiano que perpetuaba la idea de que las cosas no podían ser de otra manera.

La amenaza que pasa por fuera y en momentos irrumpe también se puede ver en el bombo de la obra *El avión negro* (1970) del Grupo de Autores, desde el principio un personaje lo toca y luego aparecerá durante gran parte de la obra, como mención o como intromisión de amenaza de que los sectores populares peronistas están ahí al acecho, no se sabe muy bien cómo, no se sabe qué buscan, ni qué asociatividad detentan, sólo anuncian que Perón volverá, que ellos estarán ahí para que eso suceda y se de el vamos a la “patria socialista”. Me detendré con mayor detalle en esta obra más adelante.

En otra tónica está la obra *Los Invasores* (1963) de Egon Wolff, dramaturgo chileno perteneciente a un sector acomodado, que escribe una obra bastante lejos de ser un saludo de clase a los sometidos. Esta obra fue estrenada en 1963 bajo la dirección de Víctor Jara<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> La obra fue estrenada con una fuerte polémica entre el autor y el director de la obra, ya que en la puesta en escena se dio mayor realce e importancia a los sectores populares representados por los mendigos del otro

La obra narra la historia de una familia burguesa que luego de llegar de una extraña fiesta de ricos, siente o presiente un ambiente de pavor y de cambios violentos. Entre conversaciones ociosas y lujos van a tratar de conciliar el sueño, pero una mano mugrienta ha roto uno de los vidrios de la puerta de entrada a la mansión, son el “China” y la “Toletole”; *Los humanos del otro lado del río*, han cruzado la línea de miseria que los separaba de la gente de bien, al comienzo aparecen pidiendo limosnas, luego persiguiendo la reivindicación histórica del despojo, más tarde recuperando los medios de producción y todos los espacios que les fueron usurpados. El hijo de los millonarios cuenta:

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

El cuestionamiento a la caridad, a la soberbia, da paso a la violencia de clase, pero desde un punto de vista “humanista” redentor; deviene el “el ocaso de la propiedad privada”, se plantea la ocupación, se derrumba, destruye y reparte el capital acumulado por los Mayers y su clase. La obra pareciera saltarse el molesto paso de la justicia y las leyes burguesas, generando los “patipelados” sus propios trazados de emancipación: “Nuestro plan es el futuro. Lo improvisaremos” (338) asegura el mismo China, frente a Meyer. Pero a medida que avanza la historia podemos ver como Mayer, el gran empresario que consiguió todo a partir de un crimen, va tomando conciencia de su condición de explotador y cede. La obra es cercana a los idearios del cristianismo de izquierda y su búsqueda de la redención de “los errores” de los sectores dominantes. Sin embargo, las ocupaciones y las acciones de

---

lado del río, cosa que a Wolff no le parecía ya que la obra perdía su carácter existencial, de temor e inseguridad de la burguesía epocal. Para mayor detalle revisar Sepúlveda, 2013: 77-78.

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

Con estos ejemplos podemos ver por un lado que la urgencia estuvo en los problemas nacionales de los diversos sectores de estas sociedades, incluso algunas de estas obras proyectan los procesos que se vivirían años más tarde en términos sociales, pero también podemos ver las diferencias políticas a la hora de representar a los sectores populares y los proyectos de sociedad que persiguieron. Pero ¿Cómo se entendía la representación de la realidad por aquel entonces, sobre todo considerando lo planteado por Orlando Rodríguez (1973) que los creadores provenían gran parte desde la burguesía? La clave estaba en identificarse con las luchas populares, desplazando al sujeto y su condición marginal al centro de la escena teatral; asunto en el cual algunos y algunas fueron más allá. Sucedió lo que Pradenas nominó como “‘teatro en transición’”: que abocado al tratamiento escénico de la realidad nacional imprime progresivamente en la existencia colectiva su huella “neo-realista”” (Pradenas, 2006: 341) y que en la práctica político teatral, fue desbordando también la idea de campo, compromiso y sus disputas.

Para avanzar es esta problematización se revisará a estos autores, sus obras y acciones para rastrear la configuración del sujeto popular y al rol que jugó en la sociedad, distinguiendo como la revolución (su representación), la conflictividad de clases epocal y la



violencia fueron entendidas dramáticamente en este empoderamiento. Veremos un proceso en el cual se modificó el fondo de las obras, pero a medida que avanzaba también modificó el fondo mismo de la práctica teatral.

### **3. La vía chilena al brechtianismo**

La Unidad Popular<sup>75</sup> potenció en el imaginario colectivo la posibilidad de un cambio de hegemonía en torno al poder y a la posibilidad de un gobierno de los trabajadores. En este proyecto el teatro tuvo un lugar protagónico para construir las condiciones subjetivas de este proceso. En el terreno teatral el cambio de hegemonía en torno a la escena oficial, se dio antes que el cambio político chileno: directores como Víctor Jara o Atahualpa del Cioppo, montando textos de teatro popular y político de autores como Alejandro Sieveking, Egon Wolff en el Teatro Nacional Chileno; así como los montajes en el mismo espacio de *Los Papeleros* y *Los que van quedando en el camino* de Isidora Aguirre. Este proceso fue parte del cambio de hegemonía en el imaginario previo a la llegada a la de Salvador Allende a la presidencia, pero hubo un factor decisivo al hablar de la recuperación de la producción social en torno al teatro y fue la (re)aparición durante esta época de lo que podríamos considerar la escena del Teatro Obrero y del Teatro Aficionado, con muchas compañías teatrales que se convocaron entre fines de los años sesenta hasta el golpe de estado al alero de diversos sindicatos, juntas vecinales, poblaciones callampas, tomas de terreno, fábricas y universidades.

Como vimos en el primer capítulo parte importante del sistema de validaciones del Teatro Político epocal se dio en Cuba a partir de *Casa de las Américas*, y en la particularidad del campo, en la revista teatral *Conjunto* y los Festivales de Teatro

---

<sup>75</sup> Hasta 1969 se llamó Frente de Acción popular FRAP.

Latinoamericano. En este contexto un agente aglutinante fue Víctor Torres, dramaturgo que cuenta con una producción al alero del Teatro de la Central Unitaria de Trabajadores, que obtuvo el prestigioso premio de *Casa* con su obra *Una casa en Lota alto*, otorgado paradójicamente en 1973 y en un momento en que la crítica teatral chilena acusaba una falta absoluta de producción de autores teatrales<sup>76</sup>.

Pradenas plantea que el vuelco hacia la historia de los sectores marginados en la escena teatral se dio con el fin de instaurar un teatro popular con una función política de “lucha y concientización”. Otra finalidad que se lee fue la necesidad pedagógica respecto a contar otra historia velada por la historiografía oficial, “intrahistoria” lo nomina el autor. Este aspecto fue una de las pautas para las dramaturgias de la época de los sesenta. Bajo esta lógica de resignificación histórica se escribieron: *Ayayema*<sup>77</sup> (1963) de María Asunción Requena, *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta* (1967) de Pablo Neruda, *Los que van quedando en el camino* (1967) de Isidora Aguirre.

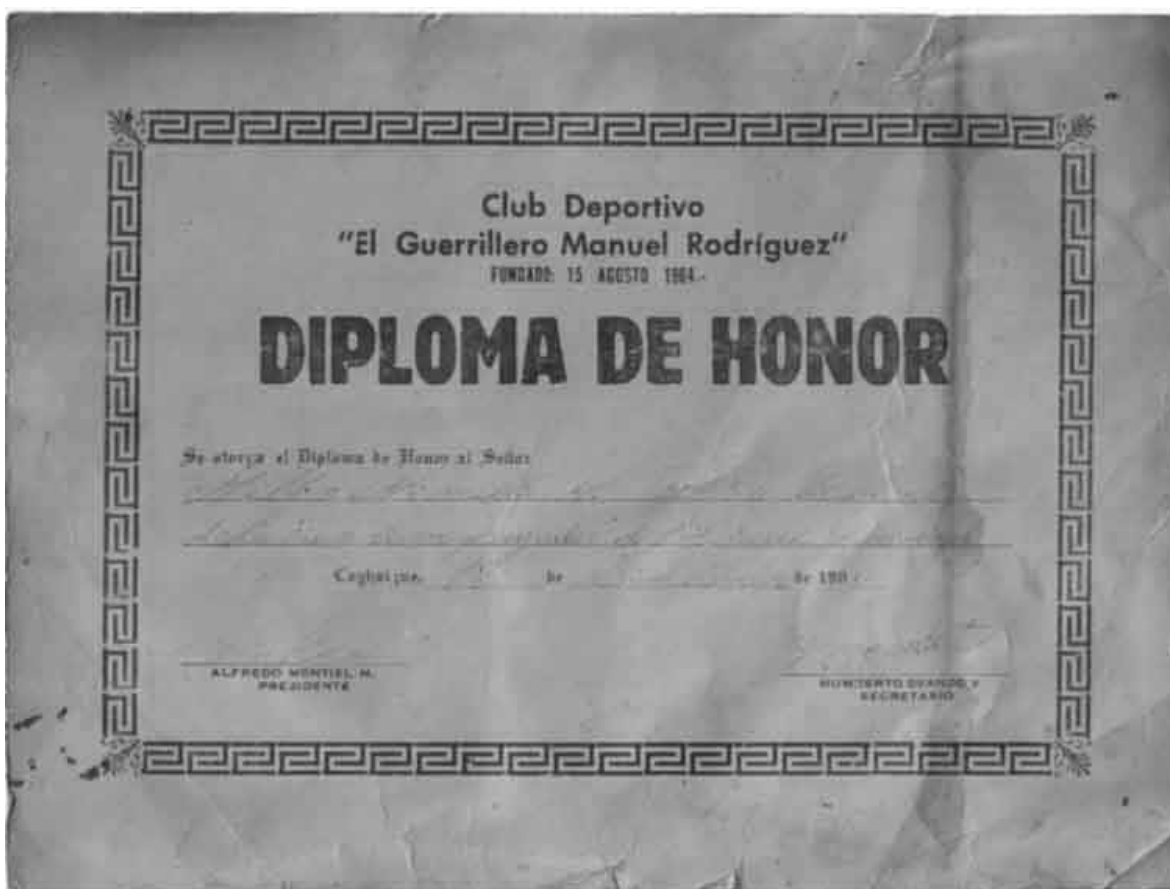
Pradenas escribe sobre una experiencia teatral llamada *Deportivo el guerrillero* (sin fecha exacta, primera mitad de los años sesenta) de Verónica Cereceda, que operaría como sino aglutinador de esta época y movimiento teatral, ya que se plantean un conglomerado de factores sociales en torno a la producción de una obra que pueden leerse como una disputa política que cohesionó diversas colectividades e instituciones: “El Teatro Realista Popular, el Teatro de la Universidad de Concepción, el Teatro Popular Aucán, el grupo Caleuche y los sindicatos mineros de Lota y Coronel” (2006: 343). La Universidad de

---

<sup>76</sup> “Ninguna obra sobresaliente ha quedado como testimonio dramático de aquellos años que parecían decisivos, pero ese mismo espectro de actitudes diferentes en quienes tenían algún lugar en la escena nacional es singularmente expresivo de las inquietudes de la época. Cuando el golpe militar se (sic) hizo que el panorama variase radicalmente, el teatro chileno parecía haber llegado al final de la etapa más brillante de su historia.” (Fernández, 1976: 347)

<sup>77</sup> Obra de temática indígena, que se presentó en el Teatro de la Universidad de Concepción junto a ciclos de conferencias y exposiciones del tema. Pradenas 346.

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



Diploma otorgado a Milton Mancilla por su participación en la primera serie juvenil de un campeonato de fútbol, realizado a nivel comunal. El club deportivo "El guerrillero Manuel Rodríguez" fue la primera agrupación de este tipo en la población, durante el período del loteo de terrenos en 1964. Año 1966.

La obra transcurre en la zona minera de Coronel, durante la aparición e implementación de la “Ley maldita” de González Videla, contaba la historia de un grupo de jóvenes mineros

pertenecientes a un club deportivo con el nombre de la obra, que al alero de éste organizaba todo tipo de acciones para ir en ayuda de los perseguidos y presos políticos de aquel periodo. El narrador de la historia, Salvador Lara, es un joven asesinado por la policía en aquellos años de represión. De temporalidad circular (comienza y termina con la muerte de Salvador) las historias de lucha y solidaridad, amor y construcción de justicia apuntan tanto a una reconstrucción histórica como a generar un espacio de comunión y prolongación de la memoria de los trabajadores mineros perseguidos durante el periodo de proscripción al comunismo. Si bien la obra solo se leyó y no llegó a representarse por el cambio de Rector de la Universidad de Concepción, lo que se logró fue lo que Pradenas nominó como **la** primera pieza teatral de creación colectiva. La autora de la pieza, en una entrevista da cuenta que gracias a ese trabajo consiguió nuevos relatos y organizó un grupo de teatro con el sindicato de mineros, en donde ellos proponían un tema y la teatrística montaba pequeñas escenas en las que los obreros tenían total incidencia. Estos trabajos posteriormente se presentaron en Santiago en los festivales de teatro aficionado (343 - 345).

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

búsquedas teatrales que marcaron este periodo, en torno a una propuesta de creación colectiva, visualizándose en esta experiencia otro aporte más al “teatro popular chileno”, que iba más allá de una revisión de escritorio respecto a los problemas que aquejaban a los sectores marginales, ya que proyectaría la escena “hacia la acción concreta en la vida, política y social” (Pradenas, 2006: 345).

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

En la lectura epocal es pertinente rescatar la figura de Isidora Aguirre, no como una genialidad individual o una iluminada de aquella época, sino más bien como una creadora que logró aglutinar en sus acciones, tanto colectivas como individuales, el momento teatral por el que atravesó Chile durante esta época. Estas acciones y estas obras pueden ser entendidas como una refracción de su contexto, del momento político por el que atraviesa ella, el país y el continente; la idea es entender su trabajo como un prisma de rebote, que permite, a partir de un su momento histórico, abrir el espacio a múltiples lecturas, preguntas y posibilidades en torno a la constitución de comunes con eje en el teatro y lo político, por supuesto. Dentro de sus múltiples actividades, durante esta época Aguirre trabajó dentro del comité editorial de la revista teatral *Conjunto*, realizó trabajos pedagógicos de creación literaria en cárceles, poblaciones, sectores campesinos y durante la época del gobierno de la Unidad Popular, junto a un grupo de variadas personas vinculadas al campo artístico (no necesariamente del mundo del teatro) realizó el Teatro Experimental Popular Aficionado T.E.P.A con sus *Cabezones de la Feria*, el cual desarrollaré al final de este trabajo.

La creación dramaturgica (junto con su labor de cuentista y novelista) de Isidora Aguirre transitó por varios de estilos, para el interés de este trabajo nos adentraremos en su denominada creación social y/o política. La primera obra donde se plantearía esta “dramaturgia en transición”, como la llamó Pradenas, fue *Población Esperanza* (1959), escrita a dos manos junto al escritor Manuel Rojas. La pieza cuenta la historia de una población callampa en una toma de terrenos, en diálogo con los acontecimientos históricos del Chile de mitad de siglo XX. En su archivo se encuentran variadas entrevistas a pobladores que protagonizan la primera toma de terrenos en Latinoamérica, en la población la Victoria, quienes fueron los protagonistas de esta obra. El testimonio a partir de entrevistas y el contacto directo con sus protagonistas será algo que veremos desarrollar en las obras *Los papeleros* (1963) y *Los que van quedando en el camino* (1969). *Población Esperanza*, no entrará dentro de este análisis por el hecho de estar escrita junto a un reconocido escritor como Manuel Rojas, aspecto que de investigarse sería tema para otro trabajo; con el caso de *Los que van...* sucede algo similar dada la cantidad de entrevistas y notas de campo realizadas por la autora.

Andrea Jeftanovic en su libro a dos voces *Conversaciones con Isidora Aguirre* (2009) mostraba que la militancia de Isidora con el comunismo no tuvo fuertes aparatos críticos, sino más bien “por un pronunciado instinto maternal: me inquietaba –más que eso, me producían desazón– ver en la calle niños pequeños en harapos, mendigando” (Aguirre en Jeftanovic, 2008: 99). Este “maternalismo” podría ser entendido como un acto de expiación de clase (Isidora pertenecía a un sector acomodado de la sociedad chilena) o como una admiración paternalista por el hijo que quiere emanciparse; contaba la misma Aguirre que en el Teatro de la Universidad de Chile, se comentaba a partir de su obra *Los papeleros* que “el basural estaba visto desde la ventanilla de un Cadillac” (115). Sin

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

Un documento de su archivo personal titulado *Trabajos para la formación del plan cultural* (subrayado de la autora), sin fecha de escritura ni de catalogación (hasta ahora), deja ver a través de un estructurado plan como Aguirre proyectaba el establecimiento de centros culturales populares que operarían en distintas poblaciones de Santiago, en particular en la población La Victoria. La idea era partir de un trabajo de talleres, para luego dar paso a la formación de Bibliotecas Populares, hasta llegar a la conformación de una “universidad popular móvil”. No se menciona la fecha de esta iniciativa, pero este tipo de iniciativas son algo que estuvo presente en muchos momentos de su vida<sup>78</sup>. Este proyecto contaba con un “Plan para impartir conocimientos”, en donde los participantes debían indagar en las cosas que los conformaban como población, se impartirían historia de la medicina, “Historia de las cosas” (historia de la movilización, de los muebles, etc).

Su contacto con el comunismo se dio a partir de su cercanía con refugiados de la guerra civil española y del convivio con artistas y dirigentes sociales como Volodia Teitelboim y Elías Lafferte, quienes la acercaron a los protagonistas de sus historias.<sup>79</sup> Se

---

<sup>78</sup> Isidora contó: “Con ocasión de la Cumbre Mundial para la Superación de la Pobreza realizada en Copenhague en los años noventa, diseñé un proyecto de ‘cruzada cultural’, para el que desgraciadamente, no encontré apoyo... Nació de mi experiencia en las poblaciones, cuando contribuí a formar o incentivar grupos de teatro de muchachos, a veces analfabetos. Con el método de creación colectiva, esas obras, aunque simples, elementales, los forzaban a estudiar su realidad, a tomar conciencia de los problemas de su medio” (Aguirre en Jeftanovic, 2009: 99-100).

<sup>79</sup> De todo esto quedará registro en su ordenado y meticuloso archivo, que cuenta con noticias de prensa, notas de su trabajo, entrevistas a pobladores, campesinos, mapuche, papeleros, en fin una larga lista como su producción literaria.

consideraba de izquierda independiente, hasta que comenzó a militar en el comunismo poco antes de que Allende asumiera como presidente de Chile. Su evidente diálogo con Bertolt Brecht es planteado por Jeftanovic a partir de “el uso de música, canciones y danza en un tipo de obras que nada tienen de musicales” (Jeftanovic, 2008: 94). En este sentido y haciendo una lectura ortodoxa al modelo brechtiano del teatro épico, podríamos decir que Isidora cumple con gran parte de estos requerimientos, sin embargo, en su relato y en su práctica aparecen dos aspectos nuevos: 1) la necesidad de acercar más que de extrañar; y 2) la puesta en común de sus conocimientos al servicio de un proyecto político, en donde el teatro fue utilizado como una herramienta de “propaganda política con forma teatral” como ella lo nominó.

Su trabajo para la campaña presidencial de la Unidad Popular comenzó en 1970, a petición de Salvador Allende, quien al ver *Los que van quedando en el camino*, bajo la dirección de Eugenio Guzmán, les invitó a ser parte de su gira como candidato con dicha obra. Isidora le plantea la imposibilidad de poder mover a la obra por los requerimientos emanados desde la dirección del teatro y por los tiempos de los actores, entonces le contrapropone *sketchs* políticos, que devinieron en lo que ella nominó como T.E.P.A. (Taller Experimental Popular Aficionado).

La artista perteneció al diverso entramado de agentes que operaron durante gran parte del proceso de la UP que modificó la hegemonía política de aquel entonces. Participó en diversas instancias de formación en sectores populares; es así como en la militancia política en el Partido Comunista<sup>80</sup>, compartió instancias formativas con Víctor Jara (quien

---

<sup>80</sup> Al que se integra apadrinada por Volodia Teitelboim, con el fin de conducir y organizar su trabajo y también por lo que le provocaba emocionalmente, dijo: “Noté una bella hermandad en ese viaje de investigación [a Ranquil para escribir *Los que van quedando...*], mucho idealismo en sus militantes; había amor más que en otros partidos” (Aguirre citada en Jeftanovic, 2009: 106)



fuera su estudiante en la Universidad de Chile), en los talleres impartidos en la Universidad Técnica del Estado (UTE, hoy en día Universidad de Santiago de Chile) y en la organización de uno de los hitos culturales más grandes, en cuanto a espectáculo masivo, en Chile para ese periodo: la clausura del 7º Congreso de las Juventudes Comunistas, donde Víctor dirigió y Patricio Bunster estuvo encargado de las coreografías (Grumann 2013a).

### **1. *Los Papeleros* (1963) o la enfermedad de la basura**

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

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

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

Los papeleros, Isidora Aguirre

ADVERTENCIA: El texto a continuación está lleno de modismos (chilenismos) que no son errores de transcripción, es nuestra transformación del castellano. Favor no modificar y preguntar lo que no entienda.

Esta obra se analizará a partir de documentos de su fondo personal y de la obra en sí misma. Para facilitar su análisis he decidido dividirla por temas, personajes y aspectos formales, lo que en ningún caso operaría como aspectos divisibles dentro de la obra, ya que cada tema, personaje o aspecto formal está ligado entre sí y muchas veces condicionado. La obra se constituye de dos grandes partes, con diez cuadros; cuenta la historia de un grupo

de recogedores de basura que viven en un gran basural de los suburbios de Santiago en 1960. Hombres y mujeres, que antiguamente se desempeñaban como obreros (casi la mayoría) o campesinos, en el presente de la obra se encuentran trabajando en la basura por vejez, por cesantía o por alcoholismo. Los papeleros (analfabetos la mayoría) estaban obligados a vender el material recolectado al dueño del basural, a valores muy bajos, éste los tenía viviendo dentro de cerros de basura (que generan distintos planos y alturas como describe Isidora en sus apuntes y en la obra), en casas echas de palos y de los mismos desperdicios. En el momento en que los papeleros reclaman el derecho a mejor vivienda, el dueño los amenaza con echarlos del lugar sin nada o entregarlos a la policía. Este es el resumen argumental de la obra escrita por Isidora, que se asume como la voz de quienes no pueden contarla: “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 papelerero / que no la sabe contar.” (Aguirre, 1964: 58). La obra es también una crítica a las clases oprimidas y al sistema de opresión naturalizado en ellos.

“Tirar el hilito por la punta” o la metodología dramatúrgica de Isidora Aguirre consistía en acercamientos directos a los sujetos de sus obras, como se revela en el libro de Jeftanovic y en el archivo personal de la escritora. Para iniciar el proceso de esta obra cuenta que se acercó a un papelerero de la calle diciéndole, luego de saludarlo: “Somos visitadoras sociales y sabemos que su gremio sufre mucha explotación. ¿Cuánto le pagan, por ejemplo, por el kilo de papel que recoge?” (Aguirre citada en Jeftanovic, 2009: 110) y a partir de esa simple pregunta comenzaba a jalar de aquel hilito hasta llegar a la gran madeja: desde este papelerero (recolector en calles del centro de Santiago) llegó a los que trabajaban dentro del gran basural ubicado en Guanaco Alto en Santiago. En específico para esta obra de “teatro documental” (110) como lo nominaba Aguirre, contaba a su haber

con cincuenta entrevistas a estas mujeres y hombres y con sus diarios de campo<sup>81</sup>. A partir de sus trabajos de investigación titulados “El Basural”<sup>82</sup>, “El problema de los recolectores del papel” (1961) y “encuestas políticas” (1958) se pueden desprender varios de los mecanismos de poder que operaban alrededor de este mercado del desperdicio.

Aplicando algunos aspectos de Brecht, el “nuevo tema” de la obra, sería el mercado de la basura, que estructura en sí todo un sistema de producción y de relaciones sociales que naturalizan esta lógica oprimido-opresor. En esta obra la basura, el deshecho, articula todo un subsistema de explotación y los papeleros representan las condiciones extremas de marginación. Los personajes se encuentran en tal condición debido al desempleo (por vejez, por salud, por alcoholismo), al analfabetismo, a la falta de oportunidades (discriminación) y a la falta de organización; siendo el basural la instancia última de subsistencia, la conjunción de todos estos factores los convierten en “materia explotable por inescrupulosos” (Aguirre, 1961: 1). Constituyen un eslabón en la producción, ya que la mayoría de lo que recolectan es reutilizable, vendible a la gran industria, y al menos uno de los personajes es consciente de aquello: “¡Qué tanto miramiento con los papeles sucios! ¿De dónde creís vos que sacan el papel nuevo?... ¿y la fonolita y el cartón? Esto alimenta la industria, todito se aprovecha” (Aguirre, 1964: 59).

Otra fuerza en torno al gran tema, son los sectores intermediarios que cuentan con la tierra para depositar la basura y con la mano de obra de los papeleros. En el documento de investigación de 1961 Isidora escribe “Explotadores del gremio: Los dueños de “papeleras”

---

<sup>81</sup> En el libro de Jeftanovic menciona alrededor de cuarenta entrevistas, pero en su archivo aparece un documento con el título “CONCLUSIONES GENERALES EN BASE A ENCUESTAS ENTREVISTAS CON PAPELEROS (50 entrevistas)” que cuenta con más de cincuenta, pero no se puede comprobar ya que algunos nombres de sus entrevistados están borrados, presupongo que guarda relación con salvaguardar la identidad de estos durante el periodo de la dictadura, donde Isidora participó fuertemente protegiendo a los perseguidos políticos.

<sup>82</sup> EL BASURAL . Basural Guanaco Alto (Apuntes, por trabajo de investigación sobre “papeleros” realizado en 1960). Título del documento, sin año de escritura.

(pequeños intermediarios entre ellos y las industrias) / Los dueños o concesionarios (sic) de Botaderos. También intermediarios, en grado mayor, entre ellos y las grandes industrias” (Aguirre[el problema de los recolectores], 1961: 2). Estos son quienes venden el material a las industrias, y quienes pagan muy por debajo a los papeleros. Y por último tenemos el beneplácito del aparato estatal para el funcionamiento de este espacio en completa ilegalidad, al respecto Isidora escribió: “Según palabras de quien era alcalde esos años, el dueño de ese basural tenía más poder que él, por lo tanto no podía hacer nada” (Aguirre, 1960 c: 1)

Para comprender la particular construcción de este margen, necesitamos entender en mayor detalle el entramado social que opera, en desventaja de estos sectores. Desde lo macro, la sociedad fuera del basural, se presenta siempre frente a ellos como el freno para pasar a otro estadio, los papeleros son representados como las sobras de la estructuración social chilena de aquel entonces, recalándose los efectos del desempleo, que los somete a ese lugar de trabajo y a condiciones infrahumanas impuestas por el patrón. En *conclusiones generales...* planteaba:

En su mayoría, los entrevistados son obreros que por enfermedad, vejez, o por que han sido despedidos de su trabajo (tal vez por un menor rendimiento o alcoholismo) en los momentos en que las fábricas o industrias han tenido que disminuir el personal, ha llegado... a los papeles. (Aguirre, *Conclusiones...* s/f: 2).

En este sentido y como determinación de la discriminación y “la marca” que lleva el hecho de trabajar en la basura, en los primeros diálogos entre Julio (papelero) y “Doméstica” (empleada) se les reconoce como “mugrientos”, más que como trabajadores:

Doméstica: ... ¿Por qué no trabaja mejor?

Julio: ¿Y esto? ¿no es na´ trabajo, entonces?

Doméstica: Recogiendo papeles... ¿Qué no sabe hacer otra cosa?

Julio: ...Oiga, yo a cualquier oficio le pego, pero cuando anda la desocupación como anda ahora, hay que agarrar lo primero que uno pilla (Aguirre: 1964: 58)

La marca es una característica de la explotación a la que se encuentran expuestos sus cuerpos: “uno empieza, diciendo: es pa’ mientras, pero después el oficio agarra. Y deja marca.” (Aguirre, 1960 c: 1); “Julio:... ¡Por tu vida no te metáis en los papeles, aunque andís con hambre y urgido, mira que esto se pega!... Cuando uno sale a pedir trabajo, lo primero le miran las manos y dicen “es de los mugrientos”... y no le dan na’.” (Aguirre, 1964: 60). Este asunto que aparece durante toda la obra, será una de las primeras y más recurrentes manifestaciones de la violencia con la que la sociedad los determina doblemente, primero desde la cesantía y luego desde la estrategia de supervivencia, el ser recolectores de basura.

Don Núñez: (al público). Cierto que la basura perjudica mucho. Yo, en otros tiempos era alentado pa trabajar. Era tapicero y me iba a ofrecer a las casas... hasta que un día amanecí tan chirpiento que me hubiera “quéido” la cara de la vergüenza antes que presentarme así donde los que me vieron decente...” (64)

El afuera siempre representa un espacio de exclusión para los papeleros, ya sea por vergüenza o por rechazo, del mismo modo, ese recuerdo del afuera les hace padecer de una especie de melancolía obrera y campesina, que opera siempre en el pasado, excepto en el caso de El Rucio y en la Guatona Romila, personajes en los que me detendré con mayor detalle.

Las ayudas que aparecen desde afuera se presentan a modo de “caridad” a secas o como asunto de “caridad estatal”:

Pinto: Dice que va a la Cruz Roja a sacarse una muela.

...

Romilia: ¿No habís ido nunca a que te atiendan por caridad? Me mandaron de acá pa’ llá, que póngase a la cola, que saque número, que hable con la visitadora, que espere a que a nombre, que aquí no es na’ donde se atiende, que le pregunte a fulano, que vuelva mañana... a puro trajín me lo llevé y la muela ¡aquí la traigo puesta! (66)

Los personajes que detentan esa estructura de poder y dominio del “afuera” son quienes sostienen este basural, el patrón que en la obra es representado por un parlante o bocina, y los mandos y acciones medias representados por El Perro, una especie de capataz/criado, al servicio del parlante, quien es también un delator de las acciones que intentan emprenderse en el basural.

Uno de los principales temas y críticas que atraviesa casi la totalidad de la obra es el alcoholismo, ya sea como evasión, como posibilidad de “bienestar” para poder realizar el trabajo o frente a cualquier posibilidad de modificación de la situación de miseria de forma colectiva aparece como problema. Este tópico está relacionado y los presento en diálogo con el siguiente llamado “Violencia”. Bajo este prisma rescataré dos escenas “El Negocio de los vinos” y “Fiestas patrias en el basural”, ambas condensan en sí, de manera dialéctica, la posibilidad-imposibilidad de empoderamiento de los papeleros.

“El negocio de los vinos” (Escena II) transcurre en un sucucho de suburbio, atendido por Iñora Pina, mujer bastante empoderada dentro de los papeleros y para la época. Al inicio vemos a los papeleros bebiendo cuando entra El Rucio, joven obrero recién llegado al basural al que “todavía le quedan fuerzas pa’ alegar” (62)

Rucio: ¡Qué mitin va a haber con estos! ...Para tomar, lo más bien que se juntan, pero a la reunión de esta tarde ¡ni uno solo se aportó!... Prefieren tomar vino y seguir en la ignorancia. Aquí en el Botadero vivimos peor que animales, encima de la basura y el dueño se enriquece con nuestro trabajo sin darnos ni un mísero beneficio... ¿por qué? ¡porque aguantamos, compañeros! Ese es el peor pecado del pobre: aguantar. ...¿No les prometió el futre que les iba a ceder unos sitios apartados de la basura y les iba a dar material pa’ construir?

...

Y ustedes tan conformes... ¡Al conformarnos, compañeros, le estamos dando la razón al pulpo que nos explota! (*Golpea con su puño sobre puño*) ¡Siempre va haber explotadores mientras haya gente que se deje explotar! (ibíd.)

Acto Seguido entra el mayordomo, “El perro Sepúlveda”, especie de capataz que es la figura visible del patrón. Está buscando al Rucio por agitador. La Ñora Pina es la única capaz de encararlo y es el otro personaje que encara la realidad material del asunto, planteando: “Lo digo por los que están arriba y hacen la vista gorda con los pulpos que viven a costa de la miseria del pueblo. Esos son los responsables, ¡los corrompidos mayores!” (63). La orden que trae El Perro es la de sacar al Rucio ya que sus compañeros lo han delatado. Ante lo que El Rucio accede, señalando: “Uno habla a favor de ellos y van ligerito con el cuento al futre. Pídales usted que se junten para reclamar sus derechos ¡ni uno se mueve! Pero, para vender al compañero, ahí se pusieron de acuerdo al tiro.” (63)

En esta escena podemos observar la incapacidad de organización por un lado, la falta de politicidad por otro y la falta de confianza que existía entre los compañeros del sector. Aspecto que Isidora lo describe en su diario de trabajo de la siguiente manera:

Los mismos papeleros confiesan que entre ellos no hay posibilidad de organización por diversos motivos: no hay unión, cada uno tira para su lado, estan (sic) siempre bebiendo, cuando se han tratado de organizar, el tesorero se ha fundido con el dinero, ya no hay confianza. (Aguirre, *Conclusiones...s/f*: 1)

El perro llega a declarar, luego de que se llevan al Rucio, que el perdió hace tiempo la fe en su pueblo. El personaje femenino de Ñora Pina marca un carácter de unificación y defensa de los sectores oprimidos, que encontraba eco en el Rucio, sin embargo, una vez que este abandona el lugar, señalando “la enfermedad de la basura”, pareciera que todo está perdido. En este contexto aparece la Guatona Romilia, personaje femenino central de la historia, que se suma al resto de los papeleros que se encuentran en la cantina, todos borrachos

comienzan a relatar, melancólicamente, su pasado de trabajadores, las posibilidades se presentan en un mañana de resaca, más que de “hombre nuevo”, imposible por que no pueden dejar ni el lugar, ni de beber. La canción final de esta escena explica las razones por las cuales los papeleros beben: “Yo tomo, pero poco, pa’ criar fuerza y trabajar / los sábados y domingos tomo pa’ descansar. Aquí todos lo hacen, cosa del oficio es tomar, / es para el papelerero un modo de medicinar, / comiendo ‘lo que sale’ se embroma la digestión / y el que no toma no sabría botar la infección.” (65)

El final de la primera parte es muy importante, en torno a la toma de conciencia de la situación de miseria en que se encuentran los papeleros y se deja ver el monólogo de la Guatona Romilia. Este momento se da luego de que descubre que su hijo se ha venido a vivir del campo a la ciudad, que ha robado un reloj y que quiere trabajar como papelerero en el basural:

*(al público)* Si mi hijo aprendió malas costumbres, no es culpa de él. Culpa de la madre *(se muestra)* que por apartarlo no lo supo aconsejar. Pero... ¿lo iría a traer a este sucucho insalubre? *(Muestra su casa)*. Al tener casa decente, otro gallo me cantaría. Porque no he caído tan bajo que desconozca mi obligación. *(Pausa. Alza la voz)*. ¡La culpa es de este basural maldito que reduce al cristiano a la condición de bestia! *(el Tigre vuelve a entrar y escucha, atrás, inmóvil)* *(Llorosa)* ¡Viene mi hijo a verme y lo echo a patás! Quiero decirle unas palabras de cariño... y no sé más que ladrar. *(Se vuelve y ve al Tigre)*. Veni pa’ca’, vos. *(el se acerca y ella lo toma por los hombros y se deja llevar por su ternura un momento)*. Me había dejado derrotar cuando todavía tengo un hijo que defender. ¡Pero se acabó! ¡Me bajó la rabia también! Te vas a ir derechito donde tu abuelo y allá esperáis que te mande llamar. Vos, Julio, ayúdame a juntar a la gente, porque mañana de alba les tengo que hablar... que vengan todos, que les conviene, ¿me entendís? *(A su hijo)* Y tú, dame tu palabra que te vais a ir al sur: va a ser por poco tiempo, porque ahora a tu madre la van a ver pelear. ... ¡Por estas estrellas que me alumbran, juro que no voy a hallar descanso hasta que le saque al Futre una casa decente, en tierra limpia, pa’ vivir con mi hijo!” (76)

El “instinto maternal” se vuelve algo muy concreto en torno a la lucha por tierra y vivienda, al mismo tiempo se vuelve un acto de reconocimiento y empoderamiento de su proceso, que se proyecta de lo individual a lo colectivo.



En el inicio de la segunda parte en la escena llamada “El mitin de la Romilia” (escena V) se narra la posibilidad de articular un movimiento conjunto dentro del basural. La Romilia ha decidido organizar a los papeleros, luego de la pelea con su hijo. Una vez convocados les comparte una experiencia anterior:

Sepan que esta mujer en otros tiempos fue combativa y que su pelea dio frutos. Si no, que lo acrediten los papeleros con que, en vez pasá arrendamos un terrenito con hoyo para tener nosotros mismos la concesión de la basura. Entre la Julia Vega y yo, las dos recién enviudás, tuvimos esta idea y supimos mover a los hombres... y así, unidos, salimos adelante... Pero en este gremio... se toma mucho y eso nos perdió... el vino nos hace agachar el moño y conformarnos con la injusticia. (77).

Continúa describiendo cómo arrendaron un terreno y consiguieron que los camiones descargaran gratis la basura en ese lugar. Ellas mismas realizaban todo el trabajo de selección y venta de la basura a las fábricas, recibiendo directamente las ganancias. Luego de un altercado la Romilia continúa en el intentar convencerlos de que: “Un pobre solo es como si na’. Pero donde se juntan cinco, diez, veinte, ¡cien pobres juntos! Ahí ya el rico lo tiene que pensar... ¡Allá están los terrenitos verdeando que es un gusto! ¡Los burros pueden entrar, nosotros no!” (78). Finalmente logra persuadirlos de ir a reclamarle al patrón, pero al momento de encararlo, el poder desplegado y las amenazas de éste pueden más y los papeleros terminan desistiendo.

En esta parte de la obra podemos ver como Romilia pasa primero por el proceso de toma de conciencia, la rabia por las míseras condiciones de subsistencia que le imposibilitan poder acoger a su hijo, la empoderan y esa rabia la conduce hacia la colectividad de papeleros, generando una estrategia primero de unificación para el reclamo de algo que se les había propuesto, pero también muestra que existen otras formas de producir, como el cooperativismo, pero que estas opciones deben ser entre todos,

apuntando a generar comunidad en un espacio muy fragmentado por el alcoholismo y la desconfianza. Sin embargo las amenazas del parlante (el patrón), la presencia de El Perro pueden más frente al miedo de los papeleros y sus requerimientos.

La escena “Fiestas patrias en el basural” (escena VIII) presenta varios de los aspectos que perpetúan aquellas condiciones de miseria: dádivas del patrón, el nacionalismo, la amnesia política, un parto y la religión; aspectos todos atravesados por el alcohol y la incapacidad de organizarse. Transcurre en plenas fiesta patrias, luego de que los papeleros acudieron a pedirle al patrón los terrenos, fuera de la basura, que les había prometido. Lo que obtuvieron fue: un No, lleno de amenazas y manipulaciones por su vejez, por su condición de “ilegales” o por su miseria. Todo está decorado de basura y nacionalismo, la escena abre con una canción llamada a mi bandera, que borronea en su letra cualquier capacidad de conflicto de clase: “Nos enseñan en la escuela / desde que una aprende a leer / que por pobre que se sea / buen patriota hay ser. / Por eso, *agradecía* / yo le canto a mi bandera, / de los ricos y los pobres / ¡es patrona verdadera!” (84). Julio entra con dos garrafones de vino que ha enviado el patrón para coimearlos, lo que despierta la algarabía de todos, contando al público: “Es que también ser patriota es el único lujo que nos queda a los pobres. Miren (*muestra los papeleros inmovilizados en sus gestos*): éstos ya ni se acuerdan del mitin de la Romilia” (85). En medio de la celebración entra El Perro Sepúlveda con un animal para arrimar a las brasas que los papeleros han preparado, la escena transcurre entre borrachera y prédica religiosa de uno de los personajes llamado Predicador: “¿Y cuándo nuestra alma está enferma?, ¿Qué remedio le damos? Ninguno. Sin embargo el remedio está a nuestro alcance: ...la fe, hermanos, la fe es el remedio, el bálsamo que cura nuestra alma...” (86). Hasta que aparece Romilia emplazándolos por lo barato que los compraron, frente al reclamo por la tierra y por los materiales para casas que

les habían prometido. La mujer viene luego de haber visitado a un abogado, con un acta en la mano que solo necesita ser firmada por el patrón para comprometerlo a que les den lo prometido. Romilia plantea que si no firma se deben ir a huelga, ante lo que aparece lo siguiente:

Francisco: no tenemos quien nos respalde, señora Romilia.

Julio: Sabido es que en este gremio nadie mira por su vecino.

...

Francisco: ... entre muertos de hambre no tiene valor la promesa.

...

Felipe: Para hacer huelga, ciudadana, lo primero, hay que tener sindicato.

Romilia: Formamos sindicato, entonces.

... aunque fracase la huelga tenemos que hacerla compañeros ¡Pa' qué se sepa que no estamos conformes!

Francisco: ¿Y si nos mete presos? No tenemos documentos al día para defendernos.

...

Pinto: Ligerito el Futre nos saca que tenemos "pontuario". Hay que ser prudente

Romilia: (*Estalla*). Carajo..., ¿que no hay hombres en el basural?

... Pa' acuchillarse entre ustedes, para eso son hombres (87-88)

Ante la negativa de los papeleros y las amenazas hacia Romilia por enrostrarles su falta de hombría, ésta se enfurece y está dispuesta a golpear a quien se le acerque con una horqueta que levanta. En ese momento aparece El Tigre, su hijo que ha decidido quedarse en el basural. Ante lo cual Romilia se enfurece aún más, pero sin lograr convencerlo de que se vaya. Romilia emprende un último y feroz intento:

¿Qué no ven que el Futre se preocupa de tenerlos contentos y con la barriga llena, pa' que el hambre no los obligue a pensar? (*Pausa*). Al rico no le conviene que aprenda a pensar el pobre... (*Con violencia*): ¿qué no se dan cuenta, los desgraciados, que son los sitios y las casas lo que se están comiendo? (88)

Uno de los Papeleros se acerca con un vaso de vino e intenta calmarla, pero la tensión y el miedo frente la amenaza del patrón de derrumbarles las casas de despedirlos es más fuerte.

Ante la conformidad y el desazón Romilia desiste, tomando el vaso de vino y con un brindis, dice:

El que es pobre sabe apreciar. (*Toma el tarrito de manos de Francisco y lo levanta en un brindis*). Salud, entonces, por los pobres que somos tan agradecidos, salud por el Futre que nos da tan buen pasar. ¡A tomar, mi alma, y a llenarse la barriga, que no ven que es Dieciocho y ricos y pobres tienen que celebrar por igual! Acarreen con esos burros, también, y pónganle banderitas, que sepan ser patriotas, carajo, que sepan apreciar. Y no se olviden de los quiltros, de las pulgas y las moscas, que aquí son las que trabajan más. Salud, compañeros..., salud por los cura'os de este Botadero, y por los achacosos y los muertos en vida que vienen aquí a escarbar. ¡Salud por los mocosos que se crían entre los gatos muertos y por las chiquillas que embarazan de noche entre los fardos de tiras! Salud por los veteranos que amanecen tiesos en el montón, como una basura más...!

*Baja corriendo la Rigoberta Canales, Y anuncia con alegría, ignorante de lo que ocurre:*

Rigoberta: ¡Albricias!... Nació el niño de la comadre Rosa, ¡vengan a verlo!, es sanito y colorado...

Romilia: Eso me faltó... ¡Salud por los niños que nacen en la basura! (89)

Todos los personajes se van, llevándose el vino y el animal para celebrar el nacimiento, Romilia se queda sola con su brindis frente a las brasas vacías. Se oye un coro que canta al fuego, que llama al fuego para que crezca en el basural. Romilia en un último acto de rebeldía y ante la imposibilidad de organización, atrae al fuego como purgante de miserias.

La violencia.

Este tópico dentro de la obra se desarrolla en primera instancia hacia el interior de los mismos sujetos oprimidos. Isidora recalca en sus diarios de trabajo, aparte de las desconfianzas, los niveles de violencia y maltrato de género por alcoholismo que existía entre los papeleros. Esta violencia proletaria, siempre se vuelca entre ellos mismos incluso cuando se presenta una posibilidad para salir de aquellas extremas condiciones. El exterior vuelca su violencia hacia ellos a modo de discriminación, exclusión y amenaza como vimos

anteriormente. La violencia del sistema económico y social está constantemente expulsándolos a esa condición de lumpen, ya sea por las miserables condiciones laborales en la que se encontraban, como en las nulas posibilidades que existían para los que migraban desde el campo a la ciudad y del desamparo de los aparatos estatales en los cuales se encontraban. Los personajes que representan al poder o su administración son quienes la ejercen sobre ellos. El Perro Sepúlveda es uno de ellos, capataz y perro fiel a las órdenes que le da la figura omisa del patrón. Quienes constantemente les enrostran que su condición miserable se debe a su flojera y borrachez, enfrentando a unos contra otros, permitiendo la delación entre compañeros como algo normal. La escena llamada “Los pobres presentan reclamo al rico” (Escena VI) engloba en sí toda aquella violencia sistémica de la cual son cómplices los papeleros, en este sentido el héroe de Aguirre se presenta a modo de crítica hacia los sectores oprimidos, renunciando a la posición del realismo socialista de exhibir a un héroe que sortea las contradicciones y se empodera en su condición de sujeto revolucionario. La autora más bien descompone las condiciones de miseria y opresión naturalizadas dentro de los papeleros, emplazándonos a un reconocimiento crítico, contradictorio, extraño e incómodo más que empático.

El primer aspecto en términos de recurso teatral y discursivo que ocupa Aguirre en esta escena (y en la obra) es representar al patrón como un parlante (bocina), como una máquina de poder que con la frialdad de una calculadora perpetúa las garrafales diferencias entre ambos. La idea de un parlante, su reproductibilidad nos lleva a pensar en un personaje tipo que se puede encontrar en cualquier otro espacio de la sociedad, quitándole su forma humana al reducirlo solo a un aparato. Esta escena parte con El Perro poniéndoles el parlante en la entrada de la casa porque El Patrón (el futre) está desayunando en su cama. Luego, a partir de un largo monólogo, el parlante se burla de la presencia y demanda de los

papeleros, identificando a cada uno de los representantes de esta delegación a través de sus debilidades: al primero amenaza con delatarlo por un supuesto crimen cometido y por el prontuario que tiene, a la segunda, una abuelita con sombrero de playa, le enrostra el haberla rescatado de la muerte y haberla hecho hospitalizar, “Estése tranquilita, mejor, y aprenda a ser agradecida cuando le hacen la caridad” (80), le responde cuando esta pasa adelante; a los que continúan les plantea:

Sea más cumplidor, muestre que se merece las mejoras. Todo lo quieren gratis y sin esfuerzo. ...Te di un techo y no es de los más malos, no sea que te lo quite y se lo dé a uno que me salga más rendidor. ...¡Los viera yo con las tremendas responsabilidades que tiene el propietario! ...Casas nuevas, autoconstrucción... ¡y en qué momento van a construir cuando apenas reciben la paga del mediodía salen disparados a la cantina! (80-81)

Los versos de la canción final de esta escena destacan el papel que cumple el rico en la sociedad y cómo ambos se sustentan en ese sistema económico: “Al indigente y al vago / yo le doy ocupación / la cesantía combato / fomento la producción / Y pagarles mejor precio / por la tira y el papel / es contribuir al vicio / y empujarlos a beber.” (81).

Hasta este momento hemos visto a la violencia como mecanismo de opresión frente a cualquier intento de romper el orden establecido, pero me interesa plantear la hipótesis de la violencia como posibilidad de emancipación a partir del personaje de la Guatona Romilia, en quien leo un tránsito desde la reproducción de la violencia histórica al empoderamiento de la violencia como posibilidad de otra realidad. Hay tres momentos o estadios de tránsito que distingo:

1.- Su autodefensa ante los hombres asumiendo el mismo lugar. La primera escena donde aparece Romilia es “La Guatona Romilia” (escena III), la misma Isidora en las

didascalias<sup>83</sup> la describe como “una mujer fuerte, gruesa, de rostro noble e inteligente a pesar de sus greñas y harapos y su actitud fiera” (66). Romilia aparece entre medio del público gritándole a Pinto (su compañero) por un dinero que le robó, que estaba destinado para unos zapatos y éste lo gastó en trago. Pinto intenta amenazarla, pero Romilia responde con la misma violencia: “(*Chilla*) No me ataquís, por tu madre no me ataquís... (*saca un cortaplumas de su seno y lo amenaza*) A ver, pégame si sos tan hombre... (*El retrocede*) Mírenlo... se quería botar a macanudo encima que me roba la plata” (66). Romilia se defiende ferozmente, incluso dos papeleros tienen que separarlos, pero vuelve al ataque: “(*se le echa encima, los separan*) Pobre de ti si me atocais un pelo de la cabeza... Ya me cansé de aguantar que el hombre llegue cura’o todas las santas noches y a manotones con una... Atrévete no más...” (67). Acto seguido pasa a contar como fue que a su ex marido (quien murió) lo noqueó porque borracho quiso golpearla: “Entonces le dije: ¿No te gustó tenerme tanto tiempo con los ojos con luto? Ahora vas a ver lo que es bueno. Y desde ese día empecé a curarme yo.” (ibíd.).

La violencia en Romilia se presenta de manera contradictoria, dada su condición de doblemente marginada (mujer y papelera) adopta la violencia como una forma de empoderamiento frente a la ejercida históricamente contra ella, pero como reacción, desde el mismo lugar masculino de desazón y enajenación, reproduciendo aquella violencia histórica y la de su entorno, los personajes la dan a conocer porque es buena para beber y por pelear con cuchillo, si bien y como dice Romilia, la pelea no es cosa de hombres, en

---

<sup>83</sup> Las didascalias son las acotaciones o direcciones que da el autor del texto dramático, que operan de guía tanto para los personajes, como para las situaciones, emociones o espacios presentes en la obra. En esta obra por ejemplo la mayoría aparecen entre paréntesis y/o en cursiva: (*Saca un cortaplumas de su seno y lo amenaza*) (66)

esta escena termina declarándose tan perdida en el alcohol y sin ninguna esperanza como los hombres papeleros, al respecto canta:

La miseria a los de abajo nos ha vuelto muy herejes: / cuando nos tienden la mano / somos bichos tan ariscos / ¡que en lugar de dar las gracias / les plantamos el mordisco!... / Y los que andan sin un cinco / esos dónde van a hallar / fuerzas pa' quitarle al rico / lo que no quiere soltar. (68)

2.- La misma violencia se da vuelta ante la aparición de su hijo y frente a la posibilidad que se vuelva ladrón o paplero. En el monólogo de Romilia, luego de maltratar a su hijo, y de distinguir desde dónde viene su rabia, decide cambiar su actitud de inconformidad y organizar a los papeleros para formar una especie de cooperativa y para reclamarle al patrón las tierras que les habían prometido. En plena discusión con sus compañeros aparece lo siguiente:

Pinto: ¡Dónde se ha visto a las mujeres discursar! La mujer a la casa a preparar el puchero. (*Risas de todos los hombres*).

Romilia: Eso es ¡Y el hombre a la cantina a emborracharse! ¡No, señor! Las mujeres somos madres y hemos aprendido a hacer la pelea, mejor que nadie, cuando se trata de conseguir casa decente pa' los hijos ¿Quiénes marcharon a la cabeza cuando los pobladores del Zanjón se tomaron los terrenos de la Feria?<sup>84</sup> Las mujeres. Ya no corren los tiempos en que el hombre era rey. Ahora nosotras nos hemos ganado el derecho a hablar ¡igual que él!. (78).

En esta parte esa violencia da un vuelco, operando como acto reflejo, pero invirtiendo el sentido, es decir, se defiende desde el reconocimiento de la fuerza de otras mujeres en lucha, empoderándose al mismo tiempo desde un lugar de madre y desde la misma violencia asume, denuncia y acciona frente al problema que los tiene a todas y todos en esa condición de miseria. Aparece la homologación mujer-madre como acto de toma de

---

<sup>84</sup> En el libro de Jeftanovic Isidora revela que originalmente quería escribir sobre aquella mítica toma de terrenos.



conciencia de manera personal, pero llevándolo al plano de un empoderamiento colectivo. Si consideramos los prefacios de este capítulo, el periodo en el que se escribe la obra, más el ejemplo de las mujeres de la toma de terrenos mencionado en la obra y en la investigación de Isidora, y el protagonismo en acción del discurso que levanta Romilia, tenemos una construcción discursiva que empodera a las mujeres como factor político dentro de la obra, en el contexto histórico y en el teatro a través de la autora. Estos aspectos desde la escena, salen e irrumpen en una modalidad teatral en la que hasta ese momento no figuraban mujeres en su empoderamiento. En esta parte de la obra aparece un aspecto que disputa esa violencia y al mismo tiempo la resignifica por un objetivo personal-colectivo, entonces esta resignificación de la violencia se daría en términos políticos, discursivos y estéticos, a partir de la mujer empoderada en la ficción teatral y en la postura que asume la autora.

3.- La violencia desatada de forma caudillista, pero con esperanzas en la figura del hijo. La última escena de la obra llamada “Los pobres quedan más pobres” (Escena IX), muestra a Romilia de pie sobre el montículo más alto del basural, con la horqueta en la mano e inmóvil. De fondo se pueden ver las banderitas chilenas y “las casas” de los papeleros, chamuscadas por el fuego que ha provocado esta. Romilia ha volcado la violencia contra los suyos, pero como acto de última esperanza para la concientización de sus compañeros intentando que esta acción, sea entrañada por todas y todos, nos dice:

¿No se acobardaron de pelear los sitios por miedo a perder sus chozas murientas? Ahora no tienen ná: obligados a pelear. ...(*Como fiera acorralada con su horqueta grita a todos*) ¡Lo hice pa' que se sepa que tenemos conciencia del mal trato que nos dan! ¡Pa' que sepa, pa' que sepa!. (91).

El Perro va a buscarla con un revólver y en nombre del patrón, su hijo el Tigre, presencia la escena y en el momento en que quiere hacerse partícipe es golpeado por el Perro con la cacha del revolver en la cabeza; el Gitano, papelero delator ayuda al perro para atrapar a Romilia:

¡Perro cobarde! ¿Por qué golpeáis a mi hijo? Ah, pero el ya vio lo que está pasando aquí, y es joven pa' aprender... No le aguanten, compañeros, ¡me quieren encerrar porque digo la verdad! ... ¡No estoy loca. Lo que estoy es enrabia! ¿Que no ven los desgracia'os que esto lo hice por el bien de ustedes? ... ¡Pa' que se sepa que nos tratan como a escombros, que nos llaman los murientos, cuando por ahorrarles a ellos de ensuciarse las manos, nos debían llamar: "Señor papelero"... (ibíd.)

Cuando logran atrapar a Romilia, entra el Rucio por entre el público, diciendo: “¡No queremos caridad, queremos justicia!... ¡A tomarse los sitios compañeros!” (92); el predicador comienza con sus súplicas; el Perro (con su revólver) ha traído el parlante con el patrón que vocifera que vuelvan a trabajar y que se les pagará más a los que trabajen más; los burros rebuznan, hasta que... la acción se detiene por el personaje narrador Julio, y se canta:

Aquí la acción se detiene  
no busquéis moraleja  
que en cuentos de miserables  
la desgracia es ley pareja.  
...  
El teatro cuenta los hechos  
Tan abstractos como son  
A vosotros corresponde  
¡pensar en la solución! (92-93)

Si bien es literal y metafóricamente un acto de iluminación, de caudillaje el de Romilia, es también (y sobre todo) un “último” acto de rabia y dignidad. Esta violencia individual que detenta Romilia busca golpear la estructura de una construcción de opresión naturalizada.

Lo leo al analizar el proceso, “paso a paso”, por el que atraviesa este personaje. Es realizado con conciencia de que los que vienen pueden ser la opción, debemos recordar que en el basural acaba de nacer un niño, el Tigre su hijo lo ha visto todo, el Rucio también y ambos son jóvenes; y por último el emplazamiento directo que se le hace al público/lector. Con todo esto el fuego se muestra como prolongación de la rabia, de la impotencia ante esa naturalización de la relación opresor-oprimido; el fuego y su violencia vendrían a iluminar los rostros, cabezas y emociones de los jóvenes y también a los espectadores, iluminando también la pregunta entre las sombras de: ¿Qué hacemos con esto?

## **2. Algunos aspectos formales del teatro épico en Isidora Aguirre**

Cuando Brecht planteaba que ante la dificultad para comprender las complejas relaciones sociales, el teatro debía encontrar las formas adecuadas para que pudiéramos analizar estos extraños procederes y llevar a la realidad esos nuevos planteamientos, en *Los papeleros* de Aguirre podemos distinguir varias de estrategias, pero también interpelaciones.

En torno a la complejidad de las relaciones humanas trazadas en la obra, tenemos varios frentes desde los cuales la autora asume los posicionamientos de Brecht. Por una parte los personajes responden a una construcción arquetípica, es decir, representaban roles sociales en la generalidad: papeleros viejos, un obrero joven, una anciana, domésticas, etc., pero con particularidades en torno a las relaciones que desarrollaban en la obra como por ejemplo la Guatona Romilia y su hijo el Tigre, en donde la maternidad aparecía como una fuerza que entraba a contrarrestar el *status quo* de la miseria de los papeleros, renunciando con estos elementos a cualquier carácter psicologista o interior, pero no carente de emoción, logrando en la obra algo que podríamos denominar como emoción política.

En términos textuales la obra está dividida por episodios que en sí contienen el desarrollo de una micro trama, rompiendo con esto la centralidad o nudo dramático (inicio, conflicto y desenlace), hecho que en cada escena abre nuevos cuadros y posibilidades, como por ejemplo (y que hasta ahora no ha sido citada) la escena que ocurre entre El Tigre y la Mocha, una papelera adolescente (16 años) que carga con un niño que le fue entregado por una señora del basural, que le dijo: “Cuídame al cabro que mañana vuelvo. (*Gestos*) ¡Hasta el día de hoy!...” (70). Las dos escenas en las que participan estos personajes, narran una historia de amor que se basa en el compañerismo ante situaciones muy adversas o cuestionables; la primera escena ocurre mientras el Tigre roba a una empleada doméstica, en donde la mocha le ofrece el dinero que no puede robarle a la empleada, ante la negativa de éste ella lo lleva al basural en donde se encuentra con su madre; la segunda se desarrolla mientras ambos van a dejar al Lucho, el niño que cuida la Mocha, a un orfanato; ésta imposibilitada de abandonar al niño, vuelve al Tigre que está a su espera, diciéndole “No pude, Tigrito, no pude... Nunca me he separado del Lucho y es como... como si me fueran a cortar los brazos” (83). Ante esto el Tigre, a pesar del mandato de su madre de que se devuelva con su abuelo, decide quedarse en el basural, hasta poder juntar el dinero que necesita para poder irse al sur, junto a Mocha y Lucho. Estas escenas irrumpen y accionan como “puntos de fuga” de la obra, pero también cobran sentido hacia las acciones del final cuando el Tigre decide quedarse en el basural y presencia la detención de su madre, por otro lado dotan de un particular sentido al acercamiento de Aguirre a la técnica de distanciamiento, otorgándole un carácter emotivo, de entrañamiento y solidaridad a las acciones emprendidas por estos personajes. También acá podríamos aplicar aquella idea de emoción política.

En el título de cada escena se contiene el desenlace o premisa de lo que se leerá o presenciara dentro de la obra, cortando de raíz con cualquier misterio o intriga. En aquella época, los montajes del teatro épico utilizaban el recurso de un cartel con el título de cada escena a modo de presentación, lo que permitía quitar cualquier “ilusión” respecto a lo que se vería. Al respecto Isidora Contabata: “Cuando la obra se dio en Buenos Aires, sobre el escenario pusieron un letrero, tomado de mis palabras en el programa: ‘Mientras los basurales existan, el mundo en que vivimos tiene que ser cambiado’” (Aguirre en Jeftanovic, 2009: 113)

Respecto al distanciamiento la autora plantea la dificultad de poder aplicar esta técnica en Chile, tanto desde lo actoral, como desde la recepción del público. Consientes de la dificultad de comprensión tanto de teatristas como de públicos Aguirre y Eugenio Guzmán recorrieron varios teatros de revistas de barrio<sup>85</sup> y descubriendo que la técnica de distanciamiento, tenía que ver con lo contrario para el contexto chileno, con un *acercamiento*<sup>86</sup> por parte del artista hacia donde se encontraba el público o con atraer, directamente su atención a lo que sucedía en el escenario (Aguirre en Jeftanovic, 2008: 112-113). En *Los papeleros* el personaje-narrador de Julio lo hace constantemente, tanto al explicar lo que sucede en el escenario, como al detener la acción final para interpelar directamente al público, por ejemplo. En la pelea que se da entre Romilia y Pinto ocurre lo mismo, ambos discuten violentamente entre los espectadores, haciéndolos participes (de manera menos directa que Julio) en la acción. Otro componente “distanciador” que podemos observar son las canciones, que entre el humor, la ironía y la exposición ideológica vienen a desarmar aspectos naturalizados de la sociedad. Aparte de las ya citadas

---

<sup>85</sup> A la usanza de Brecht, ya que el recorría los cabaret que frecuentaban los obreros. Desde esta experiencia salen muchos de sus personajes y canciones.

<sup>86</sup> Así lo llamo Eugenio Guzmán.

tomaré como ejemplo la que anuncia Julio como “Andar robando en la calle, eso no tiene perdón”:

*Gitano avanza, solo:* Yo digo que es aturdío / por robar sólo un reloj / arriesgarse por tan poco / ¡ese es pecado mayor!  
*Gitano y coro:* Otros nombres tiene el robo / que los saben disfrazar / si usted gana “especulando” / o si aprende a “acaparar”. / Y si aquí nos comen vivos / con la pura explotación / eso sí que es lucrativo / ¡Pa’ ese robo no hay sanción! / Pero robar en la calle / eso no tiene perdón / ¡mire que arriesgar la cárcel / por un mísero reloj! (Aguirre, 1964: 75)

En esta obra las canciones entre irónicas y descarnadas operan como relato paralelo o contrastante a la escena exhibida, pero siempre desde un lugar expositivo.

Aguirre comentaba que esos recursos “ayudan a que el espectador esté consciente del carácter documental de la obra” (Aguirre en Jeftanovic, 2009: 112). Al respecto el director de *Los papeleros* Eugenio Guzmán en revista *Conjunto* núm.6 marcaba ciertas pautas de lectura en torno al mecanismo documental de la investigación de la autora: “construida como una crónica de sucesos reales, estilizados, según la corriente del realismo épico.” (Guzmán, 1968: 33), aspecto que corresponde con lo encontrado en su archivo, que iba desde noticias de prensa, a encuestas, entrevistas a papeleros y obreros de la época de los años sesenta.

Nuevamente aparece la necesidad de resignificar para el contexto los planteamientos de Brecht respecto al distanciamiento para la reflexión a través de la obra. Isidora plantea la necesidad de permear al público, que el teatro sea comprendido como un “vehículo de ideologías, usando la vía emocional” (Aguirre en Jeftanovic, 2009: 114), que bordea entre la distancia y la empatía por estos personajes. En el libro a dos voces entre Jeftanovic y Aguirre, se presenta una carta escrita por Isidora a Guillermo de la Torre en 1962, a propósito del estreno de esta obra en el Teatro Fray Mocho de Buenos Aires, donde

describía lo difícil que fue montar la obra en Chile y la poca recepción que había tenido entre el público. Aparte comentaba el conflicto que tuvo para poder “distanciarse” de la realidad vivida y recopilada junto a los papeleros: “Dejé pasar unos meses antes de empezar a escribir la obra. Me resultaba doloroso por las escenas tan dramáticas que había visto en el basural, tanto que algunas las escribí al borde del llanto” (ibíd.). En este relato hablaba de una situación que vivió con una niña en el basural, que aparecía descrita en uno de sus diarios de trabajo llamado “El Basural”:

Una niña, de enorme cabeza toma trozos de vidrio y los lanza hacia atrás por encima del hombro. Cerca hay un niño de poco más de un año, vestido solo de la cintura para arriba, como la mayoría, para no tener que cambiarlos cuando “se mojan”. Una niña poco más grande lo cuida; le aviso que venga a salvarlo de los trozos de vidrio y me acerco a la otra, la de la cabeza grande<sup>87</sup>. Levanta su cabeza, llena de greñas: es ciega. Le quito la botella rota y le paso una castaña cocida. Su mano se aferra a la mía, como la del que se está ahogando y encuentra algo de qué aferrarse, y se levanta. (Aguirre, 1960 c: 6)

Al inicio de la última escena de la obra *Isidora* describe en las didascalias que el cielo diáfano de los papeleros está lleno de estrellas de vidrios rotos. La narración de esta historia junto con la conversión de ésta en recurso teatral, me lleva a pensar en su comunismo por instinto materno y a la necesidad de emocionar-entrañar a partir de un proyecto político, planteando con esto aquella idea respecto a la emoción política, a la posibilidad de “entrañar” tanto un planteamiento político como una sensibilidad respecto a una realidad otra. El personaje de Romilia (y la autora) lo anclaban en un momento histórico en particular, en el proceso de toma de terrenos en donde las mujeres tuvieron una vital participación. La reedición de *Escritos sobre teatro* (2004) de Brecht planteaba al respecto en “Sobre el punto de vista racional y el punto de vista emocional” respecto a la determinación de las emociones en torno al lugar de clase e histórico de donde provienen,

---

<sup>87</sup> La frase “la de la cabeza grande” está tarjada en el archivo, pero sin esta, no se entiende a quien se refiere.

planteando su particularidad y temporalidad en disputa a la representación hegemónica de estas (22). El trabajo de Aguirre pareciera imantar no tan solo un momento histórico y una disputa concreta en la obra, sino también una práctica de vida y una forma de comprender las emociones como parte de un proceso de politización y toma de conciencia, haciendo patente una premisa de Brecht que decía:

Parece que las emociones que acompañan procesos sociales perduran mucho tiempo en los seres humanos como emociones que iban unidas a intereses, y perduran en las obras de arte con más fuerza de lo que pudiera suponerse, si se piensa que entretanto ya han chocado con intereses contrarios. Cada avance liquida otro avance, alejándose de él, es decir, avanzando por encima de él, pero también lo utiliza, y en cierto modo permanece en la conciencia de los hombres como tal avance, como también permanece en sus resultados en la vida real. (2004: 22-23)

### **3. Desbordando el campo bordado: El Teatro Experimental Popular Aficionado**

#### **TEPA**

*La meta de quienes integrábamos 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.*

Isidora Aguirre citada en Andrés Grumann

Isidora Aguirre escribe un texto llamado *Apuntes sobre lo realizado en teatro popular relacionado con la candidatura de Salvador Allende*<sup>88</sup> (1978a), dando cuenta de su participación durante el desarrollo de la Unidad Popular entre 1969 y 1973<sup>89</sup>. En este

---

<sup>88</sup> Algunas consideraciones. De este texto encontré dos versiones, una dentro de su archivo personal y otra donada, junto a un libreto de *Los cabezones de la feria* original, a la Fundación Salvador Allende y como la mayoría de los textos de Aguirre acá trabajados no se encuentran publicados, trabajaré a partir del primero.

<sup>89</sup> Al respecto escribió: “En el año 1976 M. Roland Husson, agregado cultural de la Embajada de Francia (quién prestó su valiosa ayuda a muchos perseguidos por la dictadura), al escuchar el relato de algunas de mis



escrito, vital para la comprensión del desborde del campo artístico y de la noción de margen, además se puede leer un tránsito desde el compromiso hacia la militancia teatral, sino histórico de un momento que podríamos decir continental.

Andrés Grumann en su libro *Anfiteatro Estadio Nacional* (2013a) explica el significado de la sigla T.E.P.A:

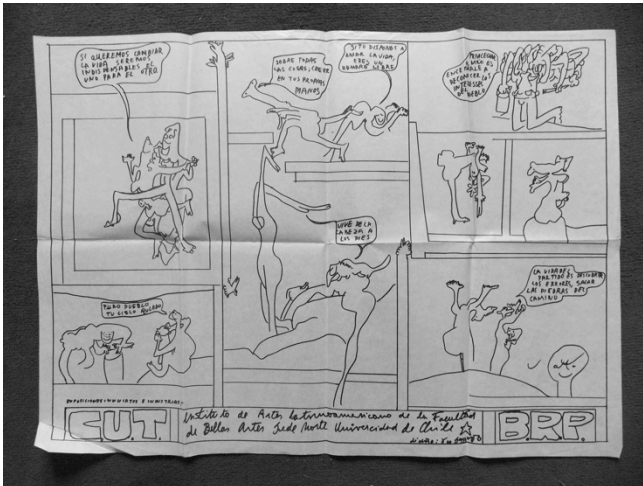
*experimental* porque la propuesta teatral pretendía cuestionar y dar un giro en las formas tradicionales de escenificación, vinculándola al *agit-prop* o teatro de agitación político con un fuerte componente de sátira política y compromiso social. *Popular*, porque se trató de una forma teatral dirigida a la clase trabajadora: pobladores y obreros (también presos)... *Aficionado*, porque se trató de un teatro hecho para y con los trabajadores, presos y pobladores que participaban del taller de construcción dramática que llevaba a cabo Aguirre en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. (211)

En otro escrito de Grumann (2013b) distingue tres momentos de la escritora durante este periodo: “a) teatro de agitación política para la campaña de Allende; b) trabajo con los reos comunes en la penitenciaría; c) *Los Cabezones de la Feria*.” (Grumann, 2013b: 204). Resumiré brevemente los dos primeros, para en el siguiente capítulo profundizar en la experiencia de *Los cabezones de la feria* y en uno de estos textos. Respecto al punto dos de esta periodización lo pongo en duda en tanto haya sido realizado solo “con los reos”, gracias a un escrito sin catalogar del archivo llamado “*Teatro Militante*” realizado con *muchachos de la JJCC en una población.*, sin fecha exacta, pero la experiencia se da durante la unidad popular y menciona un trabajo de taller popular de teatro realizado en una población para la campaña de Allende entre la autora y un grupo de jóvenes pertenecientes al partido comunista.

Tal como pudimos ver anteriormente, al revisar algunos aspectos de su biografía, el tránsito hacia la radicalización político-artística de Aguirre debe ser comprendido en

---

iniciativas con teatro popular, especialmente la realizada para la campaña presidencial de Salvador Allende, me pidió que dejara un testimonio escrito.” (TEPA: 1)



Dibujo con la firma de Roberto Matta encontrado en el Archivo personal de Isidora Aguirre.

primera instancia alrededor de la campaña de la UP por la presidencia de Salvador Allende. Este hito para la historia de Chile debe ser entendido de manera multidisciplinar, ya que convocó a gran parte del campo cultural, Aguirre contaba:

El teatro sería sólo uno de los tantos aportes culturales a la campaña presidencial, a la que se integraron con entusiasmo cantantes y conjuntos folklóricos, ballet popular y, por supuesto, la plástica con los rayados y dibujos de los muchachos de la Brigada Ramona Parra... Entra (sic) ellos figuraron artistas connotados como es el caso del pintor Roberto Martta (sic) que estuvo realizando murales junto a los brigadistas, o el músico Sergio Ortega, cuya canción “Venceremos” se convirtió en el himno de la Unidad Popular y fue conocido internacionalmente. (Aguirre, 1978a: 2)

Esta efervescencia descrita por Aguirre se volcó a las calles, a los pueblos campesinos alejados de las ciudades, a los centros obreros y a los espacios de la periferia santiaguina, sectores hacia los cuales se dirigieron las cuarenta medidas de la UP, el objetivo de estas caravanas culturales era la concientización pedagógica. Este hecho coincidió con el vuelco teatral que se dio en torno al artefacto estético, es decir, lo que primaba en estas piezas artísticas era la claridad y efectividad del mensaje en sectores con poco capital cultural. No es casual que tanto Aguirre como Víctor Jara dejaran sus lugares validados en la escena teatral de Chile (y el continente) y se volcaran a estos espacios no convencionales.

Estos lugares y experiencias, fuera de las instituciones de validación, aparecen descritos en un texto sobre el trabajo realizado con unos muchachos de las Juventudes

Comunistas y Aguirre en la población Luis Emilio Recabarren<sup>90</sup>. Este texto lo escribe para resaltar “las posibilidades formativas, educativas, y de contribución a las tareas sociales de este teatro popular” (Aguirre, 1969-1970 c.: 44). Contaba que unos muchachos se le acercaron para pedirle una de sus primeras comedias escritas “Dos más dos cinco”, con el fin de atraer a los jóvenes desinteresados de su población al proyecto político de la UP, al plantearles que la obra nada tenía que ver con los objetivos que se proponían, la respuesta de parte de los muchachos fue “la obra adecuada no existe” (ibíd.), Isidora les contra argumentó “Escribanla ustedes” y luego contaba:

Se mostraron a la vez muy interesados y muy escépticos. Hubo que explicarles que no serían los primeros en ese tipo de intentos, que el propio líder de su partido y que había dado nombre a su población, había escrito y auspiciado un teatro obrero militante. Habían visto recientemente, en la población, obras llevadas por un teatro universitario, con excelentes actores y lujoso montaje. Si ya les parecía difícil montar ellos una obra, sin estudio previo ni dinero, convertirse en autores les pareció imposible.... Comprendí que se necesitaba ese impulso inicial y un mínimo de asesoría para que naciera allí un primer grupo de teatro popular, que se convertiría en un medio más de la lucha por sus objetivos militantes. Nuestro radio de acción con este tipo de teatro era tan reducido, que nuestra mayor aspiración era formar monitores, incentivar a estos nuevos grupos que iban naciendo, a continuar con su labor y multiplicarse. ...y para ese objeto les entregaba apuntes con las nociones básicas de técnica del drama, y les sugería los métodos de práctica. (44-45).

Este tipo de experiencias pretendían quedarse en estos espacios no convencionales, para que a través del teatro se afianzaran los lazos sociales y se estimulara la experiencia cultural y política, acorde al momento histórico que se vivía. Al finalizar las dos primeras etapas mencionadas al comienzo por Grumann y habiendo escrito cuatro “obras cortitas”<sup>91</sup> como las nominaba Isidora, concluye algo vital y que ha venido rondando en gran parte de este trabajo:

---

<sup>90</sup> El texto original, escrito en máquina de escribir la llama Juan Emilio Recabarren, pero la duda respecto al nombre se disipa cuando Isidora le cuenta a los jóvenes sobre el trabajo que desarrolló Luis Emilio en las salitreras.

<sup>91</sup> La primera confrontaba humorísticamente a los tres candidatos a la presidencia a partir de la caricaturización de éstos y sus medidas; el segundo se llamaba “Control del alcoholismo. Beber bien, beber mal”; el tercero “La toma del cuartel moncada” y el último “Muerte por explotación”

...al cabo de tres meses de trabajo, con el libreto “Muerte por Explotación”<sup>92</sup>, representado por brigadistas de la Ramona Parra de la Población J.M. Caro, se nos aclaró nuestra labor futura. Este teatro tan descarnado se convertía en un teatro funcional y con muchos (sic) elementos épicos o brechtianos (sic) que tenía que ver con el “distanciamiento”. Como bien dijo el poblador de “La Bandera”, el ver sobre un escenario lo que ocurre, esto es, verlo sin estarlo sufriendo, les permite a los que viven en las poblaciones “*ver lo que tiene*” una inundación. Y en este libreto, fue el ver con “distanciamiento” el problema de la explotación y la indefensión del obrero, al meno (sic) que exista una organización. (Aguirre, 1978a :16. Énfasis de la autora, subrayado es mío)

Experiencias como estas permitieron por un lado la proliferación de estas agrupaciones populares en los sectores marginales de Santiago y por otro comprender al teatro como una acción vital para la militancia política, permitiendo a estos actores “sin recursos ni estudios previos” experimentar sus propias temáticas y formas de desarrollar este teatro al servicio del proyecto político, hecho desde y para el pueblo.

---

<sup>92</sup> Contaba la historia de un obrero que se suicidó en su lugar de trabajo agobiado por su situación económica. Isidora recoge esta historia del periódico *El Siglo*.

## VII. “Entrañar” una nación: la nueva Izquierda Argentina y su posicionamiento en las tablas

*Holmes deja de fascinar a Watson; y la novela policial de enigma se va trocando en novela negra. Hasta en esta franja, el eje cultural argentino se fue desplazando de Europa a Estados Unidos. El renovado suburbio de Walsh es un escenario en el que ya no hay un asesino solitario, sino donde se verifica que toda la sociedad está mafisizada: policía, sindicatos, curia, tribunales, ejército. (253)*

*Alguna vez el mismo Walsh aludió al parentesco del libro tradicional con la pintura de caballete asociando, en cambio, la escritura periodística al muralismo: era el escritor consabido que optaba por la coralidad; un modelo anterior que se reiteraba en la Argentina definido por el tránsito desde la literatura como vanguardismo a la literatura –en circunstancias que exasperaban– como guerra civil. (257)*

David Viñas, *Literatura argentina y política*.

*Es hacer que el mismo hecho de escribir se convierta en un escándalo*  
Editorial (A.V.), *Revista Macedonio*

El proceso de fisura entre la izquierda tradicional y los sectores populares afectó el entramado de agentes políticos en su totalidad. El tema de los intelectuales, de los agentes políticos y del campo cultural en la segunda mitad de la época de los años sesenta fue el de “nacionalizar”. David Viñas (1964) lo nominó como “nacionalización de la izquierda”; el escritor y dramaturgo German Rozenmacher hacía un llamado al teatro que decía “nacionalizar a toda costa” (1970).

A comienzos de los años sesenta el intelectual entró en contacto con el entorno y la coyuntura de la sociedad, convirtiéndose en un importante vehículo ideario entre la clase

obrera, la pequeña burguesía y el nuevo proyecto de izquierda<sup>93</sup>, en donde el articulador reflexivo fue el peronismo. Estas fueron parte de las claves principales para la unión entre los sectores populares y las elites intelectuales, que sin negar el enraizado proyecto de Perón, fijaron un nuevo proyecto identitario, tanto para el peronismo como para la nueva izquierda (Verzero, 2013: 55-58). Durante los años sesenta la politización de la sociedad Argentina y el proceso de construcción de una vía revolucionaria se vieron fuertemente afectados, removidos y, finalmente, cortados, por dos dictaduras, la primera de 1966 denominada “Revolución Argentina” y la segunda (y fatal para los sectores revolucionarios) el “Proceso de Reorganización Nacional” que dio inicio en 1976.

La revisión marxista al peronismo marcó los debates y posicionamientos de todo este periodo, a pesar de la prohibición que cayó sobre la figura de Perón (Pedro Aramburu llegó a prohibir que se mencionara su nombre), no se presentó como un obstáculo para que su figura, su representación, fueran parte del imaginario del nuevo momento histórico. Durante los gobiernos de Arturo Frondizi (1958-1962) y de Arturo Illia (1963-1966) la clase media y su capacidad de consumo se vieron en auge, lo que se tradujo también en una ampliación del campo cultural.

La clase media argentina se volvió problemática y bastante emplazada para la construcción del imaginario epocal, ya que se presentó siempre como un lugar incómodo, movedizo y en muchas ocasiones reacio a los nuevos proyectos de empoderamiento popular. Así lo veremos representado en la dramaturgia epocal y en Pellettieri, quien escribió: “Las tensiones sociales y políticas que los jaquearon sólo estallaron rotundamente luego del golpe de estado de 1966, y posteriormente, a partir del Cordobazo y la aparición

---

<sup>93</sup> Según la investigación de Verzero la revalorización del marxismo se dio leyendo a: Antonio Gramsci, Georg Lukács, Jean-Paul Sartre, la Escuela de Frankfurt, Rosa Luxemburgo, entre otros (Verzero, 2013:56).

de la guerrilla” (1994: 92). Mientras para algunos de los nuevos sectores culturales el asunto se movió en la búsqueda y crítica hacia los espacios de los cuales eran dependientes, reconociéndolos en primera instancia, para luego romperlos; otros decidieron pasar a ser parte de la lucha por la liberación nacional. Pero el problema de la representación de los sectores populares, incluso el posicionamiento en torno al Teatro Político epocal no fue menor. El trabajo de Néstor Tirri (1973), fundante para los estudios de teatro de la época, *Realismo y teatro argentino* planteaba que el problema es consecuencia de un antiguo asunto no resuelto:

el de los jóvenes que se sumergieron en el bloqueo durante la década pasada. Como producto social, aquella “pesimista” generación se manifestó como el emergente de dos fenómenos políticos: la interrupción del proceso peronista... y la frustración que se originaba con el fracaso del proyecto frondicista, en 1962. (18)<sup>94</sup>

Este autor planteaba que en los aspectos de lucha cultural la generación de los años sesenta fue una generación resignada a su derrota, adjudicándoles el hecho de que “[intentaron] no sólo la subversión sino la postulación de nuevas formas de convivencia, esto es, la gestación de nuevos módulos culturales, y, si no siempre son populares, al menos apuntan a la concreción de una cultura nacional” (19), por eso también la nominó como generación de “ensayo” para los nuevos pasos que se darían en la siguiente. Pero el asunto para el teatro sería un poco más complicado, por la siempre dificultosa relación con los sectores populares, que ya vimos con el Teatro Independiente y que ahora se daría en relación con la clase media.

Para el campo teatral la disputa por la representación de realidad se movió entre mimesis y experimentación, realismo y vanguardia, pero como atiende Matías H. Raia

---

<sup>94</sup> Pellettieri coincide con estos hechos y suma otro la caída de Onganía en 1970.

(2013) “al igual que frente al peronismo, lo que hacen estos escritores en sus relatos es optar por un escape a la disyuntiva” (Raia en Rozenmacher, 2013: 19). Pero este escape se sostuvo solo hasta finales de los años sesenta, sin ir más lejos, el escritor Rodolfo Walsh y su declarado antiperonismo tuvieron que ceder ante la posibilidad del retorno de Perón, ya que el proyecto depositado en él era la posibilidad que veían vastos sectores de la sociedad para concretar la premisa epocal, la revolución o la patria socialista que se transformaron también en la opción de vida de algunos agentes culturales.

En este periodo los campos artísticos e intelectuales vivieron importantes y radicales cambios en torno a la supuesta autonomía del campo y al reconocimiento de algunos artistas como sectores despojados de sus medios de producción, como los obreros. Quienes quisieron asumir esta última posición radicalizaron su lucha en la trinchera estética y por desborde en la participación política. El desplazamiento del compromiso, el Galileo que mencioné anteriormente a propósito de su publicación en *La rosa blindada*, anunciando la lucha, debía pasar a ser un “Galileo” en el combate activo. Cuando los artistas pasaron a la lucha con los sectores populares ya no fue posible hablar del campo teatral, ya que las disputas militantes se dieron o bien fuera del espacio institucional teatral o en la participación activa en organizaciones de izquierda, en donde estos artistas operaron desde parámetros en donde la importancia ya no estaba puesta en asuntos estéticos.

Muchos de los escritores de este periodo, aparte de sus obras, operaron como periodistas, columnistas de la realidad ocurrida fuera del campo, por ejemplo a través de semanarios afines al sector obrero como Francisco “Paco” Urondo, Haroldo Conti y por supuesto, Rodolfo Walsh. Éste autor fue uno de los que llevó más allá aquella larga caminata hacia lo popular, decidiendo trabajar desde y con el pueblo en el periódico de los trabajadores de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos y desde su libro



¿*Quién mató a Rosendo?* (1968). Respecto a este tránsito intelectual del escritor, Verzero dijo:

...había partido de un antiperonismo manifestado en sus escritos tras el derrocamiento de Perón; se continuó en una revisión del peronismo a partir de 1955, patente sobre todo en la investigación sobre la matanza de José León Suárez publicada en *Operación Masacre* (1957); pasa luego, por un acercamiento a la nueva izquierda a mediados de los 60, y se aleja de este grupo intelectual a medida que su pensamiento y su acción se van radicalizando hacia el peronismo de izquierda. (2013: 116)

Walsh escribe dos obras teatrales en este periodo *La granada* y *La batalla* ambas de 1965, que a partir del humor caustico, delirios y crueldades mostraba el imaginario militar que años más tarde desplegaría todo su terror por el continente, incluso contra los tres escritores citados. En estas obras se verifica un entramado entre el absurdo, la experimentación y lo macabro que Verzero y Pellettieri verán desarrollar en algunos de los creadores del periodo. El andar de este autor hacia lo político tuvo que ver con desentramar al sujeto popular, como vimos en el ya citado escrito *Esa mujer* las búsquedas y utilizaciones técnicas, como señala Verzero, guardaron relación con adentrarse en ese otro “Cabecita Negra” que se abría paso en la sociedad argentina, batallando con todo a su alrededor en una constante disputa con la clase media, la burguesía y que también incluía a parte de la escena teatral porteña.

En términos de búsquedas que aunaron lo estético y lo político Tirri planteó que el trabajo de Arthur Miller (dramaturgo estadounidense) fue uno de los nombres a los cuales la escena bonaerense estuvo más vinculada, esto se dio porque “[era] el único, que por su situación históricosocial (una sociedad capitalista de un país central de la actualidad), desvía la mirada hacia la clase media, en tanto sector mayoritario y estéril en cuanto a

compromiso histórico” (1973: 17)<sup>95</sup>. El asunto de la clase media trasladaba sus debates al campo teatral del periodo, la sartreana idea del *compromiso* (criticada acérrimamente por Piglia a partir de Brecht) respecto a la presencia del conflicto social en la obra artística, fue asumida por los teatristas de la época desde un realismo crítico, que Pellettieri definió como “realismo reflexivo”:

El realismo reflexivo demuestra, en su funcionamiento, que para construir una imagen realista hay que optar por procedimientos diferentes de la realidad. Hay que recurrir a sus propias convenciones, sus propias leyes, artificios o recursos teatrales, que permitan construir medianamente “un efecto de realidad”... marca la superación del realismo ingenuo en tanto implica un punto medio entre la percepción pura y la pura conceptualización. Ya no hay fidelidad absoluta al objeto sino a la concepción de que el dramaturgo crea el objeto... Los realistas reflexivos pretendieron superar el mensajismo de Cuzzani y el patetismo de Dragún, trataron de evitar las explicaciones y la polarización de personaje negativo-personaje positivo...(1997: 113)

Este tipo de creación a groso modo, se trataba de un teatro de tesis, referencial, para y por las clases medias; se inició con *Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac (1961) y con *Nuestro fin de semana*, de Roberto Cossa (1964), y como se plantea en la cita fue el contrapunto al “realismo ingenuo” representado en autores como Agustín Cuzzani, Osvaldo Dragún y Carlos Gorostiza (Verzero, 2013:59-60). Pellettieri encasillo a la obra analizada en lo que definió como “realismo reflexivo híbrido” en donde entraban algunas obras de Ricardo Monti, Ricardo Talesnik, Rodolfo Walsh y la obra de creación colectiva *El avión negro* del Grupo de Autores, por nombrar algunos (Pellettieri, 1994: 100).

Lorena Verzero, Néstor Tirri<sup>96</sup> y sobre todo M<sup>a</sup> Fernanda Pinta (2013) mostraban la existencia de otra tendencia teatral, en Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), marcada por la

---

<sup>95</sup> Así lo reconocen también en un reportaje de Piri Lugones (1965) para la revista *Tiempos Modernos*, núm. 3, Roberto Cossa, Germán Rozenmacher y Rodolfo Walsh (Rozenacher, 2013: 885).

<sup>96</sup> El autor se muestra bastante reacio a ir más allá en el análisis a las puestas en el Di Tella, al referirse a las prácticas experimentales, dijo: “...con resultados dispares, casi siempre producto de frivolidades estéticas de moda, pero en todo caso nunca exentas de audacia” (Tirri, 1973: 12).

característica experimentación de la vanguardia. En 1965 se inauguró el Centro de Experimentación Audiovisual, en donde se mostraron performance, happenings, espectáculos de danza moderna, entre otros. Todas manifestaciones que, en su búsqueda experimental, cuestionaron las delgadas líneas de representación del teatro convencional (Verzero, 2013: 59-61). Las escrituras de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky considerados parte del movimiento de neo vanguardia dramaturgica del periodo, fueron paradigmáticas, tanto por su relación con la idea de *compromiso*, como por las suposiciones de varias y varios autores al proceso de despolitización del que supuestamente adolecían los vanguardistas y en particular los del ITDT. Sin embargo sus cuestionamientos formales a la representación de la realidad también van a surtir efectos en torno a los entramados que sostenían los proyectos sociales de aquel entonces.

En términos estéticos, las fisuras a *lo real* marcarían la diferencia. Si bien el “realismo reflexivo” de corte social, era el que hacía evidente la ligazón entre teatro y política, estos autores vendrían a aportar elementos experimentales, ligados a la vanguardia y a los procesos sociales por los que atravesaba la sociedad argentina. La desenfrenada búsqueda de “la novedad” para el posicionamiento del arte argentino en torno a su proyecto nacional e internacional era la premisa del ITDT, también lo era la apertura a las nuevas manifestaciones artísticas. La activa participación de Griselda Gambaro (1965 - 1968) en esta institución da cuenta de la ruptura en torno a *lo político*, que se produce respecto a la vanguardia y al instituto que porta su estandarte. Esto en ningún caso vendría a saldar la contradicción *vanguardia-institución*, más bien todo lo contrario, vendría a complejizar el proceder artístico del periodo.

La supuesta “polémica” protagonizada por las dos corrientes estéticas de este periodo, bastante trabajadas y definidas, se dio bajo estos dos movimientos teatrales

(neovanguardia y realismo reflexivo), sin embargo esta “polémica” tendrá, en palabras de Pellettieri un punto en común:

tenían un fondo ideológico común y un “enemigo común” –el “teatro viejo” y la crítica biografista de los grandes diarios– que posibilitó la controversia. Ambos bandos creían en la actitud militante por el teatro que propendía a una “democratización de la cultura”... Tenían por objetivo cuestionar lo consagrado pero no la institución “teatro”... si bien tenían la misma ideología, sustentaban distintas posiciones frente a la institución teatro y frente a la realidad social. (1994: 99-100)

También planteaba que a partir de esta polémica el campo teatral se presentó y comprobó el poder que podía ejercer en la sociedad argentina. Este momento teatral se muestra como un parteaguas para la historia teatral argentina, posicionando formas y autores que se mantienen hasta el día de hoy. “Fue éste uno de los pocos momentos en que nuestro campo intelectual teatral se discutió por qué, para qué, para quién, cómo, se hacía teatro” (108). Estas preguntas potenciaron y diferenciaron finalmente a los creadores del periodo, aunque fuera solo en intenciones.

En el texto de Rozenmacher “Teatro argentino: nacionalizar a toda costa” (1972), se verá el punto de profundización e incluso (insisto, al menos en intención) de radicalización de sus planteamientos, ya que éste operó a modo de llamamiento, de conjunción de ambas vertientes y como propuesta se tradujo en la obra de creación dramaturgica colectiva, *El avión negro* (1970) del Grupo de Autores (Roberto Tito Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik), que analizaré a continuación.

Helena Modzelewski (2010) en su ensayo titulado “Teatro argentino de los años 60: ¿Una taxonomía de ‘cajón de sastre’?” planteaba que mientras para los neovanguardistas el teatro debía ser una “forma de placer”, para los realistas reflexivos debía ser un “hecho didáctico”: los neovanguardistas criticaban a los realistas de ingenuos por mostrar la realidad tal cuál, sin dejar espacio a la reflexión; mientras los realistas acusaban de

“apoliticismo formalista”, de teatro vacío con ansias de cosmopolitismo y que no funcionaría en el público a modo de testimonio (94). La autora planteaba una salida al analizar las obras clasificándolas dentro del mismo periodo y en las conclusiones mostraba que ambas corrientes dieron por cumplidos dos objetivos de los trazados “abrir los ojos del receptor a la raíz verdadera de los problemas que tenían en su época ...y, [a] los problemas por venir” (107).

Distintos escritores, dramaturgos y creadores expresaron que esta supuesta polémica se debía mucho más a un asunto de la crítica teatral que a espacios de incidencia real en el campo teatral y en la sociedad de aquel entonces; así lo plantearon Germán Rozenmacher y Ariel Bignami en la revista *Macedonio* (1970) en el escrito “La poética realista en la Argentina”, por ejemplo. El problema fue que el debate no resolvía las preguntas sobre la cuestión nacional y mucho menos sobre el sujeto popular, el argumento al que se apelaba constantemente era la “falta de madurez” del teatro porteño. Walsh lo planteaba de la siguiente manera:

El realismo no se opone necesariamente a la vanguardia. Cuando el agotamiento de temas o de formas debilitan la pintura de la realidad y su interpretación, el autor realista se vuelve por fuerza vanguardista. La vanguardia es entonces el modo que asume el realismo en una coyuntura histórica de agotamiento... En América Latina, el escritor realista está en la vanguardia cuando hace patente lo que esté invisible: el imperio, la lucha de clases, el sentido de las relaciones humanas y de los sentimientos de los hombres.” (Walsh citado en Bignami, 1970: 88)

Pareciera que para parte de los autores inmersos en este asunto, en la segunda mitad de la época de los sesenta ya había un camino más menos consensuado al respecto:

Cossa.- ...El teatro argentino está un poco enfermo de trascendentalismo. Creo que el camino es un tratamiento mucho más realista, más cotidiano. ... Rozenmacher.- Yo creo que la vanguardia para nosotros es el realismo, dándole una amplitud total a la palabra realismo. (*Tiempos modernos*, 1965: 886-887)

Al analizar este proceso del teatro argentino y cruzarlo con el contexto histórico distingo una tensión al borde de la fisura, pero no entre realistas reflexivos y neovanguardistas, sino más bien en la función del teatro epocal, y para el caso particular de los dramaturgos se entrecruzan de inmediato las preguntas planteadas por Brecht y por Piglia, respecto a qué realidad mostraba el teatro, para quién se escribía esa realidad, a quiénes apuntaba y sobre todo a qué proyecto de sociedad quería construir.

Mientras la disputa aconteció, Walsh volvía a uno de los asuntos base de las vanguardias históricas respecto a la indisoluble relación entre el arte y el proyecto político en advenimiento<sup>97</sup>; las luchas nacionales tomaban otro cariz hacia finales de los años sesenta. Hacia los años setenta la capacidad de metaforización estallaba ante la realidad, a través de lo que popularmente se conoció como el "Aramburazo". Si atraemos a Evita y la metáfora de la búsqueda por la representación de los sectores populares que imantó su figura, para este periodo su cuerpo, que había sido secuestrado en 1955, era exigido por Montoneros, que con una espectacular aparición secuestraron, enjuiciaron popularmente y finalmente asesinaron al General Aramburu.

## **1. Entrañar contra la distancia del compromiso**

*El gusto de los críticos ya no desempeña un rol, puesto que no sabe tener en cuenta el gusto del espectador. Porque este debe ser instruido, y por consiguiente, transformado. Y por otra parte, no se trata de preparar su gusto para la nueva forma y la nueva escuela poética; por el contrario, el mismo debe cambiar completamente, revisarse sus intereses, conocerse, analizarse y reconstituirse; y eso no es cuestión de gusto.*

---

<sup>97</sup> Asunto tratado anteriormente al plantear la problemática de la vanguardia institucional que se daba en el ITDT.

Junto con la revisión de algunos de los postulados de Brecht es necesario comprender como se recibieron sus propuestas, debates y planteamientos en el campo intelectual epocal, para esto tomaré algunos artículos alusivos al autor presentes en algunas revistas Argentinas. Una vez más es necesario aclarar que las producciones y reproducciones respecto a la teoría de Brecht se dan de manera dispar entre ambos países. Si bien sus textos son montados casi por igual (obras y periodos) la repercusión en las revistas revisadas es muy distinta. Mientras en Chile se le saludó en términos biográficos cuando se cumplieron diez años de la conmemoración de su muerte a través del artículo de Carlos Ossa “Brecht a diez años de su muerte” (1967), en Argentina Ricardo Piglia (1975) tradujo parte de un escrito sobre literatura, profundizando en el debate respecto a la disputa que se dio entre él y Lukács en torno al realismo y su reapropiación (Revista *Crisis* núm. 22)<sup>98</sup>. Mientras en un país se hablaba de un camino, de una posibilidad o vía a construir hacia el socialismo, en el otro se hablaba de la patria socialista, que se volvería concreta con el arribo de Perón y las “armas para el pueblo”.

En 1952 en la ciudad de Buenos Aires se tradujo la primera obra teórica de Bertolt Brecht, de la mano del Centro de Estudios de Arte Dramático Fray Mocho, el libro llevó el nombre de “Nueva Técnica de la Representación”. Durante los años cincuenta se tradujeron tanto su teoría como muchas de sus obras teatrales, que también se montaron<sup>99</sup>. El trabajo *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti*, editado por Osvaldo Pellettieri, da cuenta de la llegada

---

<sup>98</sup> Otro ejemplo fue que en el artículo de Julio Huasi (quien escribe mucho sobre Brecht) “El maldito Bertolt Brecht”, de la revista *Punto Final*, Núm. 44, con fecha martes 19 de diciembre de 1967., Julio Huasi. Pp. 32-33. De las tres citas a Brecht, dos vienen desde Buenos Aires, una es *Teatro de Bertolt Brecht*, de John Willet, Frabril editora, Buenos Aires, 1963 y “Breviario de Estética Teatral” B. Brecht, en la Revista La Rosa Blindada, Buenos Aires, 1964.

<sup>99</sup> Para tener claridad respecto a estas traducciones y montajes revisar Pellettieri, 1997: 70-71.

de esta técnica a la escena porteña. Los acercamientos con los que inicia el texto Pellettieri son los que el mencionó como un “difundido cuadro explicativo de Brecht (1970, 84ss)” que aparecía en la publicación de *Apogeo y caída de la ciudad de Mahagonny* de 1931, donde se daba cuenta de varios de los procedimientos formales revisados anteriormente<sup>100</sup>.

Pellettieri mostraba la influencia del dramaturgo alemán en tres momentos del teatro porteño: 1) durante la década de los años cincuenta, sobre todo en la dramaturgia de Osvaldo Dragún; 2) en los años setenta con el “Realismo Reflexivo”, en el cual centraré el análisis a una obra de creación colectiva; 3) un periodo que va desde 1983 (con la caída de la dictadura) hasta 1994 (Pellettieri, 1994: 39-40). Respecto al primer momento, el autor realizó un exhaustivo análisis a tres obras del dramaturgo Osvaldo Dragún, estas fueron: *Historias para ser contadas* (1956), *Los de la mesa diez* (1957) e *Historia de mi esquina* (1957); denominando a los procedimientos brechtianos dentro de estas obras como “melodrama social” o “neomelodrama”, esto estaba dado básicamente porque:

Los procedimientos brechtianos en su obra lejos de producir un efecto distanciador, o mejor, la identificación irónica, en su peculiar estructura, invierten su semántica y están destinados a “emocionar hasta las lágrimas” a su público “de izquierda” preparado para recibir el mensaje, lleno de compasión, y más, de autocompasión, por la suerte de [sus] personajes... Ese proceso de identificación se verifica fundamentalmente porque el sistema de valores sustentados por los personajes es compartido por el espectador. (Pellettieri, 1994: 41)

---

<sup>100</sup> “1. Una escena en la que se narra, se ‘reconstruye el pasado’, paso por paso, como un ‘sistema autónomo’, que actúa de manera fragmentaria en la intriga teatral. Se construye así una estructura en cuadros, procediéndose una suerte de montaje que destruye la idea de totalidad orgánica. La cita, la ‘apropiación’ de los materiales de la historia del teatro se constituyen en principio constructivo y favorecen la comparación con la realidad. 2. La acción, sobre todo los desempeños del sujeto, son interrumpidos constantemente por secuencias transicionales situacionales como resultado de lo cual la acción no progresa, sino que, como ocurre con la intriga, se fragmenta. 3. Los procedimientos fundamentales de la intriga y de la puesta en escena son: a) la estructura en cuadros está modulada por la presencia de un intermediario, que funciona fuera de la intriga, y puede... tomar distancia y comentarla; b) la música... que ilustra la situación a través de un poema paródico de ritmo sincopado; c) el teatro en el teatro; d) una actuación épica deíctica, que muestra al personaje...” (Pellettieri, 1994: 37 - 38)



Estos planteamientos resultan fundamentales para comprender los diversos intereses e interpretaciones que encierra Brecht. En *Escritos sobre teatro* (2004) Brecht ya había planteado que las emociones estaban determinadas por un fundamento de clase y su aparición en la escena era “histórica, específica, limitada y condicionada” (22), pero en ningún caso debían negarse o desaparecer, sino más bien eran una disputa a la representación histórica que la burguesía había hecho de estas en escena. Entonces tomándonos de la crítica de Pellettieri hay algo que no cuadra; o el panorama había cambiado demasiado para la sociedad argentina y su capacidad de leerse extranjera de sí misma, o algo disonante ocurrió entre la lectura de Pellettieri a Brecht y su aplicación a la dramaturgia de Dragún. En el ya citado artículo “7 autores en busca de un teatro (problemas del dramaturgo latinoamericano)” de la Revista *Conjunto* núm.6 (1968), escrito a propósito de las nuevas búsquedas del teatro político y la nacionalidad, Francisco “Paco” Urondo rescataba una conversación que había sostenido con Rodolfo Walsh, respecto a que estaban elaborando una “teoría del entrañamiento” en oposición a la del extrañamiento (distanciamiento) de Brecht, Urondo relató:

Brecht necesita extrañar, es decir, dar un paso atrás y ver qué les ha pasado con toda esta guerra feroz, el nazismo, es decir, poder objetivar. Y por lo menos en Argentina nosotros nos hemos pasado la vida objetivando y nos hemos pasado la vida extrañados, somos extranjeros de nosotros mismos en alguna medida, y me parece que tenemos que hacer todo el proceso inverso, es decir, entrañarnos, y entrañarnos no sólo como autores, sino como actores, como directores e incluso como público; es decir, comprometer al público de una manera muy especial. ...que la gente no se sienta espectadora, sino que se sienta autora de lo que está ocurriendo allí. Creo que después vendrá el proceso de objetivación y todo el proceso de distancia que hay que establecer entre la obra artística o la ficción y la realidad. Pero por el momento creo que nos conviene bastante bien mezclar todo. (Urondo en leal, 1968: 14-15).

Este asunto de la extrañeza (entendida acá también como “extranjeritud”) ya ha sido señalado como uno de los temas para la literatura argentina, ante lo cual el señalamiento de

Urondo no es menor. Ambos autores (Urondo y Walsh) comprendieron su quehacer como una responsabilidad artística con lo político, la necesidad de entrañar era la pulsión de hacer propias, de encarnar las causas de una lucha nacional y popular. Mientras Pellettieri criticaba el trabajo de Dragún por exceso de emoción y falta de distancia, años más tarde las letras, las tablas y los artistas pedían hacer propias (entrañar) las luchas de los sectores populares. En este sentido aparece uno de los principales conflictos de la lectura y reapropiación de Brecht y es que no se puede separar la causa política de la causa estética. ¿Sino de qué manera entender la falta de vínculo que seguía operando entre los sectores populares y el teatro?

Ante esto surgen preguntas históricas, políticas y estéticas: ¿qué sucedía con la argentina de la revolución libertadora en aquel entonces? ¿qué tipo de asociatividad veían como necesaria los creadores para sus obras? ¿Cómo se enfrentaban la izquierda a la sensibilidad epocal respecto a otras clases sociales? Preguntas que se asumen desde la necesidad de “entrañar”, de poder sensibilizarse respecto a un tema para entenderlo y hacerlo propio. Las preguntas guardan mayor relación con un estudio de audiencias, que con un análisis estético, pero con esto quiero evidenciar el problema de la lectura del efecto de extrañamiento (*Verfremdungseffekt*) o distanciamiento para los dramaturgos que lo practicaron en ese entonces<sup>101</sup>. El asunto a retraer entonces es el de qué aspectos se retomaron de Brecht para la configuración de las nuevas dramaturgias argentinas en donde apareció como un detonante el movimiento de guerrillas, por ejemplo.

El fuerte debate que se dio en Argentina respecto al hecho de la participación del arte en los procesos sociales tuvo nuevamente en Brecht un punto de anclaje hacia los años

---

<sup>101</sup> Con Isidora Aguirre ocurrió algo muy similar, a menor escala, pero se cuestionó fuertemente su posicionamiento estético a partir de los hechos políticos.

setenta. Carlos Zolla (1970), a propósito de la publicación de *Escritos Sobre Teatro* de B. Brecht<sup>102</sup> (1970), escribió en la revista *Los Libros*:

[a propósito de *Escritos...*] la reflexión y el replanteo, en un marco histórico diferente, de ciertas proposiciones referidas a una nueva dramática..., construyéndose en un orden social burgués, cuyas bases tiende a destruir, cuyo sistema de representaciones (en un sentido que rebasa lo teatral, pero incluyéndolo) debe aniquilar, planteando para el teatro una revolución global o, a secas, una revolución. (Zolla, 1970: 26)

Retomando con esto las premisas basales del teatro y la sociedad para las que escribió Brecht, que no podían ser comprendidas “si no se transgreden los límites de la moral y el derecho burgueses, su sistema de pensamiento, su arte y su lenguaje, si no se destruyen sus ritos y sus comportamientos y si... -este es el mismo discurso de Marx al Che- no se cambia a los hombres” (ibíd.). Los artículos en torno a Brecht, en particular los de la revista *Los Libros*, eran escritos con una pala en la mano para sepultar al viejo teatro burgués, a su público y a sus prácticas. Estas premisas eran aplicadas incluso para el realismo socialista y la polémica que mantuvo Brecht con Georg Lukács: “El slogan *realismo socialista* no tiene sentido, utilidad práctica, virtud productiva, sino con la condición de especificarse según el tiempo y el lugar” (Brecht traducido por Piglia, 1975: 388).

Para esta lectura, otro de los aspectos importantes fue el emplazamiento que se les hizo a los diversos creadores, agentes y sus posicionamientos, a asumir su trabajo como lugar primero y último de defensa de aquellos posicionamientos, fue otro de los aspectos que se re atrajo de Brecht, lo planteaba Bernard Dort, traducido por Ricardo Piglia en la ya citada revista *Crisis* núm. 22: “Lo que retiene a Brecht es la responsabilidad política de la actividad artística. ..., siempre habla de trabajo... *en el sentido de puesta en acción de*

---

<sup>102</sup> Edición principal utilizada para este escrito. Se complementa con el cuadro explicativo de la edición del mismo nombre realizada en Madrid en año 2004.

*técnicas específicas (precisamente las del arte), pero también trabajo en tanto medio de transformar lo dado*” (1975: 388. Énfasis es del autor). El trabajo fue uno de los temas fundamentales de las prácticas culturales de este periodo era considerado como el “único criterio de verdad, para Brecht la práctica debe ser el fundamento último de cualquier trabajo cultural.” (Piglia, 1975; 4).

Hay varios aspectos problemáticos de la lectura de Brecht en los años sesenta, uno de los más fuertes guarda relación con la técnica y, precisamente, el proyecto histórico. En este sentido es frecuente encontrar por separado la transformación formal o la técnica, de la transformación de la sociedad, en particular lo que se refiere al distanciamiento. Gracias al texto de Brecht traducido por Piglia en la revista *Crisis* se generalizó el planteamiento de preguntas como “¿Para qué sirve?” (1975: 383) o “¿Cuál es el uso productivo?” (384). El llamado ante la primacía del criterio estético, era superarlo por el criterio de utilidad. Insistiendo en la pertinencia del valor de uso, por el valor de cambio en el artefacto estético, dado que “lo bello ya no debe parecernos verdadero, dado que lo verdadero ha dejado de ser bello. Hay que desconfiar radicalmente de lo bello.” (ibíd.).

## **2. Nacionalizar a toda costa**

Con este recorrido tomaré dos aspectos para este apartado, primero la percepción respecto al momento político-cultural que se vive y segundo, y no jerarquizado por prioridad, el momento “estético” si es que pudiéramos hablar de aquello. Para esto y en consecuencia con el campo teatral resulta vital el escrito de Germán Rozenmacher “Teatro argentino. Nacionalizar a toda costa” (*Siete días ilustrados*, 1970; Revista *Macedonio*, 1972, *Rozenmacher obras completas*, 2013). Este texto que fusiona entrevistas, con análisis,

crítica y propuestas opera como mandato aglutinante de varios de los factores que he venido analizando. Se sitúa en la escena teatral porteña de 1970, pero dialoga con varios agentes del campo cultural epocal.

Lo primero que llama la atención es que con toda la agitación política de comienzos de los años setenta, el tema que desarrolla Rozenmacher sigue teniendo como punto de partida la autoreferencialidad del arte (teatral en este caso) argentino: "...Buenos aires, ostentará, tranquilizada, uno de esos dudosos orgullos con que la anestesian: constituir el cuarto centro teatral del mundo después de Nueva York, Londres y Paris" (Rozenmacher, 1972: 61). La diferencia radica en que el posicionamiento de este texto es crítico respecto a los "dudosos orgullos" porteños. Cabe recordar que en el proyecto internacionalista de posicionamiento de las artes visuales argentinas, ya se había tomado una decisión de corte etario, la juventud; Rozenmacher cita (de manera caustica) al crítico Jorge Romero Brest respecto al riesgo que corrían los artistas en el Di Tella de "ser una nueva manera de integrarse al *establishment*. ¿Pero hay acaso otra opción mejor? Después de todo, hoy la revolución se manifiesta en la manera en que se visten los jóvenes que frecuentan la galería del Este" (Romero citado en Rozenmacher, 1972: 70). La novedad y la juventud desmarcada de cualquier tradición ya había sido un problema en las artes visuales y este sesgo etario volvía a enunciarse problemático en la realidad teatral porteña de los años setenta, ya que esa idea de juventud y novedad se traducía en una falta constante de autores, corrientes o lineamientos, ya desde Cuba lo enunciaban Walsh y Urondo como la caída de autores nacionales<sup>103</sup>. El aspecto común, ante la crisis anunciada era que "en el fondo, la nuestra es una crisis de crecimiento, porque nuestro teatro es asombrosamente joven" (Bonet citado en Rozenmacher: 1972: 64) ¿Y cómo no? Si en el proyecto de mostrar a

---

<sup>103</sup> Revista *Conjunto* núm.6, 1968, "7 autores en busca de..."

Argentina como un bastión del arte “nuevo y exultante” (Giunta, 2008: 71), se asumía por novedad el desplazamiento hacia las tendencias venidas de la escena de Estados Unidos (Europa había sido desplazada), intentando romper con el camino artístico y teatral que ya se había recorrido<sup>104</sup>.

Esta ausencia de diálogo con las tradiciones anteriores ya se había evidenciado en 1965, en la lúdica<sup>105</sup> (y citada) entrevista de Piri Lugones a tres autores en vigencia en ese entonces, Walsh, Roberto Cossa y Rozenmacher, quienes manifestaron:

Walsh.- Teniendo en cuenta el tipo de país que somos, semidependiente, en donde el escritor tiene, además de la función de creación artística o de placer estético, que no puede renunciar, otra función, que es la de hombre de lucha. A esta altura de las cosas ya no se puede ser un mero esteta. Creo que el último escritor de derecha de Latinoamérica ha muerto, o tiene 70 años...

Cossa.- O es Borges...

Rozenmacher.-...que tiene 66.

Rozenmacher.- La necesidad de comunicación que decís vos es cierta, pero el peligro consiste en hacer populismo...

Walsh.- ...el peligro consiste en renunciar a lo que de todas maneras sigue siendo...

Rozenmacher.- ...no ser artista, ¿no?

Walsh.- ¡Claaaaro! De ninguna manera una actitud de lucha implica descender a una mera actitud de propagandista callejero y renunciar a lo que es el arte. (*Tiempos modernos*, 1965: 885)

La “orfandad” y la “inmadurez” fueron algunos de los argumentos más utilizados sin que apareciera el lugar unificador e iluminador respecto a las búsquedas que apuntaran a las problemáticas nacionales o a los sectores populares, recurriendo más bien a los aspectos dependentistas tan criticados del periodo, que se traducían en “un regocijante plato fuerte de humor negro para burgueses en plan turismo” (Rozenmacher, 1972: 65), sin poder cortar con ese espacio. Se recurría a fórmulas ya probadas y validadas del éxito teatral lisonjero

---

<sup>104</sup> En este sentido, notable resulta la anécdota que cuenta Rozenmacher cuando un crítico se encuentra con Armando Discépolo (gran autor nacional) y le planteó: “Perdóneme Armando. Los juicios que vertí sobre su obra eran equivocados”, treinta años habían pasado ya y Discépolo respondió: “Ya es tarde” (Rozenmacher, 1970: 69)

<sup>105</sup> “Hablaron de teatro: Cossa, Rozenmacher y Walsh. Reportaje de Piri Lugones en cuatro escenas”, Revista *Tiempos modernos*: la entrevista está escrita como obra de teatro, dividida efectivamente en cuatro escenas y describe una reunión en casa de la periodista y la conversación se desarrolla entre cigarrillos, whisky y palabrotas. (Rozenmacher, 2013: 879-887)

con la clase media y el sector intelectual, incapaz de sortear otras capas y profundidades, así lo hacía saber el director teatral Carlos Gandolfo: “Así, faltan autores que salgan de la mera descripción a la clase media conformista; falta de imaginación y coraje, caracteres y situaciones fuertes, acción rica e imaginativa” (Gandolfo citado en Rozenmacher, 1972: 66)

En el mismo texto, cuando Rozenmacher escribe contra de la crítica, planteaba que la generación de la “polémica” en el movimiento que se manifestó en el realismo al alero de Roberto Cossa y en el del absurdo de la mano de Griselda Gambaro (como casos), con su variedad de búsquedas ambos apuntaban al “hombre de aquí”, pero la crítica prefirió dividirlos entre “naturalistas y vanguardistas” (Rozenmacher, 1972: 69. Énfasis del autor), escamoteando la posibilidad de complejizar y desarrollar otras técnicas. Confirmaban aquello las preguntas que arrojaba un director francés respecto a la utilización del Teatro de la Crueldad artaudiano, de las que rescato: “¿A la vanguardia de qué están los vanguardistas, cuál es la retaguardia y qué significa exactamente el término?” (ibíd. 69-70). No se distinguía entonces una tradición anquilosada a derrumbar, porque quizá no hubo tal disputa. Sobre lo mismo Walsh, (que en ese momento preparaba una versión teatral de *Operación Masacre*), planteó:

No creo en la separación entre forma y contenido, pero sin duda los ‘vanguardistas’ convirtieron sus disimulaciones en una mera vanguardia de contenidos: si tenemos media historia y media realidad nuestra sin conocer ni digerir, ¿cómo complacerse con traslaciones mecánicas de problemas metropolitanos a países neocolonizados como la Argentina? Para lo que debemos decir, hasta la forma de Florencio Sánchez nos alcanza (70-71).

Asunto que dejaba entrever una ausencia de diálogo con las tradiciones anteriores. Entonces ¿para quién se hacía teatro en Buenos Aires? Y atrayendo las preguntas de Brecht y Piglia ¿Para qué servía? ¿Cuál era su uso productivo? Algunas respuestas se esbozan en

el apartado “Crítica a los críticos”, donde se volvía a señalar que el público estaba mayoritariamente integrado por burgueses en busca de reafirmar su posición y estudiantes.

Lo novedoso que mostró Rozenmacher era el proyecto que algunos críticos teatrales habían emprendido, sobretodo desde la revista *Primera Plana*, para ello rescató las palabras de Ernesto Shóó: “por mi formación y extracción, fui educado para vivir en París o Copenhague; me siento culturalmente ajeno al subdesarrollo pero al mismo tiempo no podría vivir fuera de aquí. Es mi contradicción y mi desarraigo, que por otra parte es una *característica muy argentina*” (Shóó citando en Rozenmacher, 1972 :73. Énfasis es mío). El crítico señalaba uno de los grandes problemas que veía Rozenmacher y que se han señalado en torno a varios componentes de la sociedad Argentina: el constante cambio frente a los dictámenes metropolitanos y que hacía que las dramaturgias de Osvaldo Dragún o Agustín Cuzzani parecieran profundamente obsoletas ante la generación de mitad de la época de los años sesenta, cimentando así la orfandad.

La extranjeritud, la necesidad de un afuera que no estaba en la calle si no a kilómetros de distancia. La perseguida validación a partir de las políticas dictadas por las grandes metrópolis era el lugar seguro del hogar (retomando la metáfora), hecho que finalmente fisuró aquella tensión (calle-hogar) dejando en evidencia que el aparataje cultural en torno a las producciones teatrales epocales buscaban seguir construyendo sobre arena, junto a una representación teatral burguesa que hacía aguas sus propias preguntas y críticas. Si bien este trabajo no se presenta como una historia del teatro argentino de esta época, no deja de llamar la atención que las obras y los procesos historiados no presenten ese cambio de temáticas, de propuestas y construcciones hacia los sectores populares que se refractaban en el proceso social chileno o que se describían en la revista teatral *Conjunto* en gran parte del continente. Imantando todas estas reflexiones y críticas, no es un dato menor



que Rodolfo Walsh, por ejemplo, deje de producir textos de “valor estético” para pasar al frente escritural de la izquierda peronista.

Finalmente tomaré del texto de Rozenmacher, a modo de premisas para sobrevivir en la escena teatral bonaerense epocal, lo que propone para hacer “crecer y crear” otro teatro, que de una u otra manera se aplican a la obra *El avión negro*.

- Estrategias de una extraña comunidad. Como mencionó Rozenmacher en este escrito y como profundizó en algunas entrevistas a propósito de la conformación del Grupo de Autores, escritores de la pieza colectiva *El avión negro* (1970), una de las estrategias sería la comunión tanto creativa como en torno a los asuntos procedimentales y estilísticos de estos autores (al grupo de “estudios” se sumó más tarde Ricardo Halac), todos ellos fueron entrevistados para “Nacionalizar...”. Sin embargo estas estrategias de colectivización no salieron del espacio de sí mismas y como también menciona la cronología presente en revista *Los libros* de 1971 tampoco lograron llegar a los sectores populares. (Rozenmacher Cronología, 1971: 26-27).

- “Tomá” lo que puedas imagino que habrá dicho Roberto Cossa al plantear como estrategia la utilización de “las experiencias estéticas metropolitanas usándolas para nuestra liberación y no dejándonos utilizar por ellas” (Cossa citado en Rozenmacher, 1972: 74-75). El “tomá lo que puedas” de Cossa es llevado a un lugar un poco más radical por Rozenmacher planteando que la nueva creación será el espacio en donde las técnicas se colonizan, se destruyen y se transforman para América “cuya clave es la mezcla, el híbrido, el mestizaje” o el matrimonio entre “la ‘civilización’ (técnicas metropolitanas) y la ‘barbarie’ (realidades nuevas que exigen sus propios lenguajes y luchas por descolonizarse)” (83).

- Experiencia cooperativistas para salas de teatro como el teatro Payró. Para permitir una mediana autonomía en torno a la creación y a los recursos económicos, recatando una

antigua tradición (y ética) teatral: “La única virtud que nadie puede negarle al viejo teatro independiente: la convicción de que en todas las épocas los artistas generalmente se murieron de hambre, y que el teatro es una aventura –estética e ideológica– donde hay que jugarse todo o nada” (Hacker citado en Rozenmacher, 1972: 79)

- Un teatro político, pero el sentido de politicidad de esas obras se marcaba por que el protagonista era *el peronismo* (el destacado es mío); el único aspecto en donde se profundiza esto en el escrito es en una advertencia a los teatristas para no caer en las falsas dualidades entre realismo y vanguardia. Se menciona a la Asociación Argentina de Actores con una estrategia “inédita” de itinerancia en donde diez elencos teatrales recorrerían diversos cines de barrio con el fin de ampliar el público teatral. (81-82).

- La necesidad de entender el “entrañamiento” propuesto por Urondo y Walsh, como la posibilidad de asumir una producción violenta, cruel y absurda como el diario que se vivía en Argentina y Latinoamérica. “A partir del hombre de aquí se alcanzará la universalidad”, pero bajo una vieja premisa planteada por Discépolo de “conoce a tu aldea y pintarás el mundo” (84).

### **3. *El avión negro* una experiencia de creación dramática colectiva**

Después de este trayecto, cabe el análisis de *El Avión Negro* del Grupo de Autores, compuesto por Germán Rozenmacher, Roberto Tito Cossa, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik. Este texto se presenta como una experiencia única para el periodo, incluso dentro de los dos países ya que la idea de una creación colectiva entre dramaturgos no se había dado hasta ese entonces en el campo teatral. En términos de emplazamiento veremos aplicar uno de los postulados trazados anteriormente por Rozenmacher en torno a una

posibilidad de expandir el conocimiento de cada autor en un grupo de creadores. La obra operó dentro de otra modalidad a las anteriormente vistas, al compartir el espacio de la creación en una pieza documentada que solo convocó a dramaturgos. Se estrenó en el Teatro Regina en julio de 1970<sup>106</sup>, bajo la dirección de Héctor Giovone. Se trata de un collage de imágenes que dialogan entre la reconstrucción histórica, el presente y las posibilidades, articuladas todas bajo la figura del peronismo. Se mueven entre el humor caustico, la crítica irónica, la rememoración histórica y la configuración del sujeto popular en perspectiva crítica ante la figura de Perón. En términos procedimentales la obra está escrita de manera colectiva, pero su fragmentación en cuadros hace dudar del contagio ideológico y político o de la mixturación de visiones<sup>107</sup>. Respecto a la idea del intelectual emancipado, ésta se daría dentro del radio de acción del colectivo, en particular para la convocatoria de este grupo en torno a modificar la verticalidad del conocimiento:

Entonces, en un primer paso, es importante la confrontación con los autores, lo que no supone... descartar la revisión del material en talleres actorales... lo que intento destacar es la importancia de un rigor crítico en la fase inicial de la creación, avalado por el diálogo entre autores de una generación común, y provenientes de una extracción afín. (Rozenmacher, 1971: 26).

Sin embargo la apertura hacia otros sectores sociales no se logró, se vio truncada en torno al público al cual se dirigió la obra, dado que su estreno en la sala Regina<sup>108</sup>, no permitió que se diera ese irradie planteado en torno a la emancipación o colectivización del conocimiento, en este caso, histórico.

---

<sup>106</sup> Según el libro de obras completas la fecha de estreno es el 29 de julio (Rozenmacher, 2013: 865) y según Lorena Verzero el 18 de julio (Verzero, 2013: 94)

<sup>107</sup> Verzero menciona que los autores vienen de variadas procedencias de participación política: Cossa al PC, Rozenmacher al peronismo, Somigliana al PS y Talesnik no adscribía a ningún partido o movimiento. (Verzero, 2013: 93)

<sup>108</sup> “El teatro Regina, ubicado en la Avenida Santa Fe, es un teatro comercial, representativo de un circuito teatral legitimado entre las clases medias e intelectuales.” (Verzero, 2013: 98)

La obra fue el resultado del “acercamiento que se producía entre el peronismo y el marxismo, auspiciado por el clima de revisionismo y la *ilusión* compartida de asociación de la clase media con los trabajadores.” (Verzero, 2013: 93. Énfasis es mío). Verzero mostraba que estos autores, desde los inicios de los años sesenta construían sus textos a partir de la expiación de clase respecto a la responsabilidad de la pequeña burguesía en la brecha que la separaba del proletariado, se trataba de un teatro de compromiso a la concientización de los sectores medios.

Uno de los objetivos de este trabajo descrito por el mismo Rozenmacher, decía: “En la pieza se trata de diluir algo que, nos guste o no, está congelado, y que es una lucha de clases en última instancia; la vuelta del ‘negro’, es fundamentalmente la reaparición de la clase obrera...” (Rozenmacher, 1971: 26). Este planteamiento hecho por Rozenmacher resulta tan solo en una intención, si bien se soslayan algunos gruesos trazos en torno a los sectores populares, la absoluta (y en ocasiones irreflexiva) dependencia de la figura de Perón, sin mayor proyecto político que su llegada no alcanza a esbozar un mínimo enfrentamiento o disputa política, más bien se presenta constantemente como una revancha o, peor, como una venganza. En la representación lo de los sectores medios, sin embargo, es posible leer un declarado conflicto clasista, aunque en muchas escenas no salen de un espacio que se mueve entre el miedo la caridad y la dádiva por sobre, la violencia con la que se representan en otros espacios otorga ese cariz conflictivo. Pero los sectores populares no se representaban en un lugar de disputa que permitiera pensar en un enfrentamiento de clases. Como sucede en la escena de la familia pequeño burguesa, que ante la irrupción de los manifestantes de la marcha peronista que pasan por fuera, irrumpiendo dentro del hogar, donde el padre autoriza a estos a que se lleven a la hija, a que les sirvan de comer de su comida e incluso que se “ocupe” a la esposa en términos sexuales.

En situaciones como la descrita, la intención de operar como acto refractario, de la unión entre la clase obrera y la pequeña burguesía o clase media argentina, no pasa de un chiste, de la ridiculización de cualquier acto de disputa (mucho menos toma) del poder. Al leer la obra más que poder comprender los factores que determinan la disputa o los sectores sociales en lucha, el otro marginal y su proyecto político quedan reducidos a la figura de Perón y, si bien emergen los sectores marginales en la obra, su violencia, más que responder a un mandato revolucionario, es exhibida en un sin sentido, como una “turba excitada por la toma del poder que puede no dejar nada a su paso” (2013: 99) en palabras de Verzero.

En términos estilísticos esta obra es el resultado de un híbrido -como propondría Rozenmacher y como luego categorizó Pellettieri-, desde el realismo íntimo en las escenas de “La sirvienta” y “La familia”, por ejemplo, pero en donde el absurdo se cuele y aparece como protagonista en otras escenas, se ve cuando entra uno de los manifestantes peronistas con la puerta de la casa a cuestas. Sin embargo, y como hemos revisado a partir de la teorización de Brecht y la práctica de Aguirre, estas estrategias de mescolanza, cuando se posicionan, lo hacen desde un lugar de “crítica” social, más que desde uno político que busque develar estructuras económicas y sociales en la distancia de su análisis. La temática ausente dentro de toda la obra es la mentada disputa de clases.

En torno a la construcción del sujeto de margen varias escenas son protagonizadas por ellos y ellas: “El fantasma” por ejemplo, es la escena de un hombre (el LUCHO), su bombo y la remembranza de las salidas al balcón del “general”, imantando todo el imaginario popular que su figura generó: desde la ocupación de la plaza de mayo, a los cánticos deportivos y la constante aparición de la murga (que se fusionan), hasta frases como “Ni yanquis, ni marxistas, peronistas” o “mañana es San Perón, que trabaje el patrón”

(Grupo de Autores en Rozenmacher, 2013: 367). La crítica en esta escena se manifiesta hacia la figura del General (Perón), como el diálogo entre Lucho y su imaginación del General, al que sienta en su *pieza típica de conventillo*:

Lucho.- Así quiero verlo, mi general, rodeado de todo ese lujo con las arañas que se caían de pesadas y esa alfombra roja... ¡Qué pinta tenía usted!... Me acuerdo que usted nos hizo sentar en esos sillones de embajadores... ¡Pa! Como en mi casa...*(se detiene)* (ibíd.: 366)”  
“Usted y yo solos aquí adentro, como dos chorros... Perdone, no quise decir... Usted en el balcón y yo debajo” (367)

Y si queremos / bañarnos en la fuente / habrá permiso / del nuevo presidente. (369)

En torno a la figura de la murga, Verzero rescata la idea de la inversión del orden que representa en diversos análisis el carnaval, sin embargo resulta vital comprender que en la obra “no estamos frente a la posibilidad de la revolución sino, más bien, ante su contrario, la reafirmación de la dominación” (Verzero, 2013:100). El proyecto político se invalida frente a la violencia exacerbada que la obra exhibe en torno a los sectores militares por ejemplo; pareciera hablar más bien de un proceso contra revolucionario en la unificación entre las burguesías, el sector castrense y los sectores medios, adelantándose unos años al terror y la violencia desplegada en 1976. El problema es que si quitáramos la figura de Perón en la obra, no habría fuerza que entrara a disputar la inversión del orden social, ya que no existen proyectos ni de partidos políticos, ni de otro tipo de asociatividad más allá de Perón y la masa: “aquí están, estos son, los muchachos de Perón” (367), “Salgamos y le hacemos otro diecisiete” (368), “el nuevo diecisiete” (371), “¡Perón, Perón, Perón! Vuelve Perón” (387), “Aquí están, estos son, / los que vienen del montón. / Los que llegan de la orilla, / de la mugre, de las villas.” (395). La enunciación de los sectores populares es constante, tanto como a la figura de Perón, pero en ningún caso se ve algo respecto a la conducción o proyección de la violencia que detentan estos sectores en la obra y en la

sociedad representada. Acá las brechas sociales se quedan tal y cual, pero con miedo, y mucho.

### *La amenaza constante*

El miedo de los medios o la constante paranoia (en perspectiva histórica) de los sectores medios argentinos será uno de los nuevos-viejos temas que atraviesa gran parte de la obra. Camina sobre una delgada línea entre la crítica y el reflejo casi constructor de esta emoción. Es un miedo fundado tan solo en el rumor de una masa que se escucha y que en una ocasión irrumpe (en la escena de “La familia” que mencioné anteriormente), donde el único proyecto que parecieran detentar es el de la destrucción y la venganza, como resume la Canción de las profanaciones: “Preparen las maderas. / la nafta, el alquitrán, / que a todo Barrio Norte / lo vamos a incendiar. / Y chupe, chupe, chupe, / no deje de chupar. / Las balas que nos tiran / las van a lamentar.” (405).

La aparición del miedo se da también como amenaza ante la que hay que actuar: en la escena llamada “La sirvienta”, en donde la señora y el señor de clase media alta terminan recogiendo el desayuno, función que le corresponde a la sirvienta, por el miedo que les provoca la turba que pasa por la calle gritando “el nuevo diecisiete<sup>109</sup>”. Este mismo miedo les hace perder la noción de temporalidad planteando el falaz hecho de que las sirvientas “Ahora ganan más” como obreras y que por eso hay que mantenerlas contentas. O en “La familia” en donde un grupo familiar (madre, padre, hija e hijo) que en lo cotidiano de un juego de mini golf y naipes, se ven alertados por la hermana que mira la turba pasar por fuera con un bombo gritando: “Y cinco por uno, no va a quedar ninguno”<sup>110</sup> (401), el temor

---

<sup>109</sup> En evidente alusión al discurso de perón del 17 de octubre de 1945.

<sup>110</sup> Matar a cinco antiperonistas por la muerte de un peronista.

corroe a los personajes mayores y ante la pregunta del porqué del canto, la respuesta del padre es: “¡Porque son unos salvajes, unas bestias! ¡Son como animales!... ¡Y cómo nos tienen envidia...!” (401). Argumento que dentro de la escena no se puede rebatir, ya que algunos personajes de la marcha irrumpen en la casa arrasando con la comida, con la hija y con la esposa.

La escena de “El dentista” es la más radical en torno al miedo y la muerte. El profesional está junto a una joven a la que anestesia para hacerle un tratamiento, cuando la turba pasa por fuera, él se alarma, ella celebra y cuando el profesional distingue que ella quiere estar ahí en la manifestación comienza a operar el torno. El hombre comienza a remedar cánticos peronistas mientras sigue accionando la máquina, la joven llora y reclama del dolor, pero el no la escucha, su declarado antiperonismo hace que se salga de sí, diciendo: “¡Veinte años arreglando bocas podridas!... ¡Me rompí el alma para recibirme!... ¡Este consultorio es mío! ¡El ultrasónico, el teléfono, el guardapolvo!... ¡Todo es mío!... ¡Yo no soy un animal, soy un hombre culto!” (388). La paciente muere en medio de la defensa a la propiedad privada y a sus logros “gracias a su esfuerzo”, se justifica diciendo que fue sin querer, que lo ponen nervioso porque “¡Se juntan y gritan! ¡Salen de todas partes, cantan, insultan, se ríen!... ¡Yo soy un profesional! ¡Tengo mi casa, mi coche, mi torno!” (ibíd.). El asesinato se muestra como la estrategia ante el miedo de perder todos los logros materiales que ha podido conquistar en su condición de profesional. Esta escena se vuelve en el argumento omiso de una parte de las clases medias frente a las situaciones de terror de Estado que se vivieron en el continente y en particular define cierto proceder, que intentó ocultar la participación civil en la dictadura iniciada en 1976 en Argentina.

La escena llamada “El inversor”, nos muestra el miedo a la huida de los capitales extranjeros, a través de un oficinista y la espera del señor Potter, inversionista yanqui para



el que se ha preparado todo un discurso, una impostación, hasta el ensayo de frases en inglés para que Potter deposite su confianza en una empresa nacional, pero éste ante la turba huye despavorido.

### *La clase media*

La ambigüedad política y el servilismo de los sectores medios argentinos son otro de los temas de la obra. La escena llamada “El Orden” se trata de un diálogo que bordea el absurdo en donde un funcionario (policial) interroga a un hombre que supuestamente estaba en una marcha. Ante la posibilidad de ir a la cárcel niega cada (posible) acción realizada, aseverando una cosa, para luego ir negándola, lo mismo sucede con su posicionamiento político:

Hombre.- (*cada vez mas atemorizado*) ... ¡Yo respeto a las fuerzas armadas!

Funcionario.- Como usted dijo...

Hombre.- Sí, pero hay momentos de crisis, ¿no? Momentos en los que es necesario que los... (*Vacila*) los señores generales tomen el timón, ¿no? ¿Para qué están las fuerzas armadas? ¡Para impedir el caos y la subversión! ¡Para defender al país de las presiones a las que tratan de someterlo! ¡Para preservar nuestro patrimonio material y espiritual...!

Funcionario. (*lo interrumpe*).- En una palabra... ¿Usted es nacionalista?

Hombre. (*desconcertado*).- Bueno, en cierto sentido, sí.

Funcionario.- ¿Usted está contra el imperialismo? ¿Contra todos los imperialismos?

Hombre.- ¡Claro!

Funcionario.- Quiere decir que usted está contra las maniobras militares conjuntas, contra la radicación de capitales, contra la Alianza para el Progreso...

Hombre. (*cada vez más angustiado*) .- ¡NO, no, escúcheme...!

(380-381)

El hombre termina planteando que no cree en nada más que en su trabajo, en su ascenso y en su familia “El caso típico del ‘no te metás’”, le señala el policía, que al final lo mete al calabozo “Por las dudas...” (382)

El tema del servilismo es tratado con total claridad en la escena “Los Gorilas”, donde dos viejitos dispuestos a defender hasta las últimas consecuencias “nuestro estilo de

vida, las instituciones que nos han legado nuestros mayores, el espíritu que debe privar sobre la materia... (*se duerme*)” (390). Ambos entrenan a Rosato un hombre que se presenta como un “vendedor de calzado fino para caballeros... tengo sueldo y comisión... ¡Ya me compré el 600!” (391). Los viejos señalan que él quiere defender el lugar que ocupa y para demostrarlo le lanzan un muñeco que simula un descamisado al que destruye como un animal feroz. Esta escena es la otra que detenta la violencia reaccionaria frente al bombo y la manifestación. Se hace evidente hacia el final donde están todos dispuestos, con armas, frente a una ventana, Roseto apunta con una ametralladora y viejo I. con un sable arenga:

¡Por nuestro estilo de vida!... ¡Por nuestras tradiciones!... ¡Por nuestros campos!... ¡Por nuestras industrias!... ¡Nuestras casas!... ¡Nuestras familias!... (*cada vez más histérico y chillón*). ¡Nuestros créditos!... ¡Nuestras inversiones!... ¡Nuestros obreros!... ¡Nuestras sirvientas!... ¡Por todo lo nuestro!... ¡Fuego! (393).

#### *Crítica a los sectores históricos de organización: el sindicato y el partido*

Las escenas llamadas *Compañero I* y *Compañero II* son sin duda una denuncia sobre cierto proceder de algunas dirigencias sindicales. En ambas vemos a un dirigente sindical que da un paso al lado ante la invitación de sus compañeros de trabajo a ser parte de la masa que transita por la obra, pero en la primera escena los evade para luego avisar al ministerio de lo que está sucediendo. La primera escena inicia con la llegada del arquitecto y el plano del primer cementerio sindical de Sudamérica, el dirigente celebra y le pide que le dé el material sobrante para construir una piscina en su casa. En la segunda escena el dirigente sindical intenta calmar los ánimos del grupo de trabajadores que quiere sumarse a la marcha planteando que “Todo se hará, todo se hará, a su debido tiempo...” (394). Tiempo que nunca llega, que se aletarga ante los mandatos del dirigente, hasta que al final de la segunda

escena la turba (con la murga, el bombo y LUCHO) le pasan por encima, pero sumándolo al movimiento.

La escena “Comité Central” es protagonizada por tres viejitos en sus últimos momentos, ellos son Gallego, Tano y Ruso, en una obvia alusión, por un lado, a la migración de la primera mitad del siglo XX y, por otro lado, a la visión comunista de la realidad argentina. Como signo epocal, resulta bastante graciosa y crítica respecto a lo planteado por Terán respecto a la “aristocracia proletaria” y la izquierda tradicional. Con un humor hilarante, que rescata la tradición en torno a la sátira y la farsa, muestra cómo estos señores envejecen en medio de viejas consignas que citan: la revolución rusa, al fascismo italiano y al franquismo. Se asumen como la “vanguardia revolucionaria” de la turba ya citada y para participar sacan formularios en donde está pre-escrita cómo será la declaración que emitirán, en la manifestación del bombo.

El problema que distingo en estas escenas es que las críticas a los viejos sistemas de asociatividad del partido y del sindicato no trascienden a otro lugar dentro de toda la obra. El asunto sindical se vuelve complejo, sobre todo considerando que a la fecha de estreno de la obra había una larga disputa, que por ejemplo cruzó la literatura (con Walsh, Conti y Urondo) con la actividad política. Entonces se confirma la idea de que el intelectual, en términos de este trabajo, no se emancipa, sino más bien “este tipo de enfoques finalmente reproducen las estructuras sociales, legitimando el lugar del intelectual como representante del saber y transmisor de ‘la verdad’” (Verzero 2013: 101). Los espacios, temáticas y sujetos representados no logran trascender, irradiar o complejizarse en términos formales, sobre todo si consideramos que la obra era considerada una pieza de Teatro Político por uno de sus autores: “aparece clara la intención de cuatro autores de buscar un teatro directamente político, que ayude o que exprese las necesidades de la liberación.” (Cossa

citado en Rozenmacher, 1971: 27). Sin ir más lejos muchas de las escenas en términos de construcción se cierran en sí mismas, pero no como entramados autónomos, sino en términos del juicio que emiten los autores en torno a las temáticas y sus sujetos. Más allá de la obra, en ella se imantan las imposibilidades de concretar la ansiada unión del campo teatral argentino con los sectores populares. Se conserva la idea de un intelectual comprometido que observa con distancia, pero que no logra proyectar aquel imaginario en disputa. Con esto se cierran varios de los planteamientos del Teatro Político trazados por Brecht, en torno al teatro como ensayo de la revolución o como modificador de los modos de producción del teatro y de toda la institucionalidad que detentaba.

Al analizar esta obra, la duda respecto a la superación del compromiso político se disipa, a pesar de la estrategia colectiva *El avión negro* no logra salirse de aquel lugar complaciente con las capas medias que evidenciaba el texto de Rozenmacher, aún reconociendo los espacios de crítica mordaz. Se esboza un espacio interesante al plantear la unión clasista de los sectores castrenses, medios y la burguesía, pero no se distinguen relaciones a desmembrar respecto a la disputa por el poder. Resulta difícil comprender la politización estética en una construcción tramal que tiende a no salirse de sí misma. La opción de Walsh al respecto fue radical, el soporte estético literario ya no contuvo su militancia.

Otro factor a considerar de la obra y su época es que para la fecha de estreno Aramburu había sido secuestrado en mayo del mismo año, haciendo su primera (y espectacular) aparición el movimiento “Montoneros”. Para ese año la acción guerrillera se había intensificado con la presencia de las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). En 1969 había ocurrido el levantamiento obrero llamado “Cordobazo”. La radicalización artística se

había tomado parte del campo cultural desde los escándalos en el Di Tella, hasta el empoderamiento de diversos sectores de Tucumán en *Tucumán Arde*. Mientras al otro lado de la cordillera, la Unidad Popular llegaba al poder con Salvador Allende como presidente. Con todo, sumado a la renovación formal, la mezcla de estilos presentes en *El avión negro*, el intento de vínculo hacia los sectores populares seguía tal cual, parecía quedarse en el escritorio u ombligo de los sectores que no pudieron moverse, mientras (no tan solo Tucumán) el continente ardía. Por último cabe mencionar que esta obra es parte de un entramado de manifestaciones artísticas a las cuales recientemente se les revisa e investiga de manera crítica. Una posible causa puede ser la dificultad de abordar el peronismo de manera crítica, como lo planteaba la historiadora Teresa Egger-Brass, ya que esta fue una de las pocas obras de la época que abordaron el tema de manera directa. Otra causal la veo en que varios de estos autores, luego de la vuelta a la democracia, pasaron a ser parte de la escena oficial del teatro transicional de ese país, detentando alta posición de valoración para el campo teatral que irradia hasta la actualidad.

## Epílogo

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

Cuando Salvador Allende le propuso a Isidora Aguirre ser parte de su campaña presidencial con la obra *Los que van quedando en el camino* y esta le manifestó la imposibilidad material y humana de llevar ese montaje del Teatro Nacional Chileno al campo, a las minas, a las poblaciones, a las fábricas pienso que había llegado el momento en que el teatro, incluso en su vertiente política de aquel entonces, ya no contenía con sus muros y estructura el proyecto político emprendido por los sectores populares. Cuando un dirigente político le planteaba a Isidora que su obra valía más que cien discursos, también le hacía un emplazamiento. Llamado epocal que leo a partir de las decisiones políticas de Rodolfo Walsh y su militancia, por ejemplo. El poder se tomaría por las armas en algunos casos, pero también se necesitaban de las revoluciones en los entramados de reproducción simbólica, que modificaran no tan solo el espacio teatral sino también las manifestaciones plásticas, musicales, cinematográficas, coreográficas, murales, emplazando a todas y todos quienes quisieran volcarse a

la recuperación y ocupación de los espacios del comunes del continente. Estos lugares ya



Revista Agraria, suplemento de Chile Hoy, Num 3, febrero de 1973. Pp 16

no eran las instituciones artísticas, ni la validación a partir de los planteamientos venidos desde las grandes metrópolis; la estética, poética y política estaban básicamente tomadas desde la calle. Entendida como el lugar de afuera, como el lugar de margen embarrado con que la escena teatral bonaerense había chocado tantas veces, como el lugar que se construía a partir del despojo, más bien, el lugar que tomaba todo lo que tuviera a su alcance por más precario que fuera para realizar el fin que lo convocaba.

El fin de la militancia artística que en la disputa de transformar lo dado, como de radicalizar lo construido, echaba mano al “toma lo que puedas” desbordando la categoría de campo por el lugar que disputaba. Se pudo ver en las acciones de Francisco “Paco” Urondo, Haroldo Conti y Rodolfo Walsh en Argentina; y en las de Víctor Jara, Patricio Bunster, Guillermo Nuñez e Isidora Aguirre, por citar algunos ejemplos de artistas, validados por la escena, que optaron por el proyecto político de los sectores populares.

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

Verzero planteaba que Rodolfo Walsh legitimaba lo popular a partir de la apropiación tanto práctica (en la causa militante) como discursiva (formal) (2013: 124); al pasar a la lucha revolucionaria desde su militancia en el peronismo de izquierda, radicalizando aquel postulado sobre “la condición esencialmente contextual e histórica de las obras de arte” (125). Comprendiendo con esto que la responsabilidad artística frente a la coyuntura fue asumida desde la noción de militancia, que condensaba la práctica política de izquierda y el objetivo revolucionario “con la posibilidad de participación en la lucha armada” (127) presente en las sociedades chilenas y argentinas (latinoamericanas). Con la salvedad de que el proceso chileno proponía la revolución en la institución, en cambio para

el caso argentino la revolución se pensaba desde los movimientos revolucionarios, a partir de la vía armada, con la figura de Perón a la cabeza.

La autora en su primer acercamiento a una definición del teatro militante planteó:

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

Sosteniendo con esto que la militancia cultural no era patrimonio sólo de la filiación a partidos políticos. La pluralidad de los sectores teatrales que convergieron en la militancia teatral Argentina se dio por grupos de teatristas que venían del Di Tella, del Teatro Independiente y/o de modelos cercanos a las búsquedas de Jerzy Grotowski y del *Living Theater*. El factor convocante de estos creadores era dar un paso más allá de la denuncia, crítica o testimonio, era “formar parte de un proceso de transformación social a partir de la experiencia de una obra abierta” (ibíd.). En este sentido, y recordando los planteamientos del teatro obrero de comienzos de siglo, esta modalidad teatral pondría su experiencia al servicio del proyecto político y social, entendiendo el arte teatral como una herramienta al servicio de esta transformación. Por lo mismo no tendría una técnica en específico, sino más bien se adecuaría a los objetivos y a las condiciones materiales con las que se contaban. Agregando que “los lenguajes escénicos serán moldeados de acuerdo con las circunstancias, la convicción ideológica y los objetivos estéticos de cada colectivo” (128). Hay dos temáticas que cobraron una vital importancia dentro de este movimiento, la primera fue la noción de colectivo, que pareciera usarse para nominar de manera más fidedigna aquel espacio de convivio entre distintas disciplinas artísticas y procederes de formación; y la otra fue la idea de “compañero”:



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

Condensando la participación y la vida personal en las tres acepciones que tuvo esta palabra para la época “colegas de militancia, amigos, pareja” (ibíd.).

### *El teatro militante acción y comunidad*

Sumado a lo planteado anteriormente, esta conducta se tradujo en acciones para generar o fortalecer una idea de comunidad. La acción para nuestro caso era considerada como la intervención artística de la organización o colectivo en el espacio público y debía cumplir con ciertos requerimientos ideológicos, contrainformativos y/o culturales contra el poder dominante, tanto en términos macro (imperialismo yanqui, por ejemplo), como de manera más particular (contrainformación a alguna campaña de los medios oficiales). Esta acción convocaba a diversas disciplinas artísticas afines, por ejemplo al cine militante, presente tanto en Argentina como en Chile. Verzero cita la primera declaración del grupo Cine Liberación (1968) donde aparece la idea de un “cine-acto”; la obra cinematográfica era considerada como arma de lucha y de acción (129). En Chile Isidora Aguirre, al contar sobre la experiencia de la campaña de la Unidad Popular, menciona que los actos realizados contaban con muestras de cine, además de otras manifestaciones señaladas anteriormente.

El hecho de que este tipo de convocatorias contara con pintas de murales, muestras de teatro, cine y música corrobora el planteamiento de que la cultura era entendida como una totalidad para aquel acto de empoderamiento y emancipación. Dos aspectos más a esto, el primero guarda relación con la noción de campo desbordado, ya que estos agentes y

actores no disputan una validación institucional o de ruptura dentro de los cánones establecidos por el arte, la convocatoria para esta instancia es política. De esto se desprende el segundo aspecto, la desaparición de la noción de *éxito*, que se modificó por la de eficacia en torno a los objetivos propuestos.

### *Modos de producción del teatro militante*

César de Vicente veía en el teatro político un poder constituyente, al cruzarlo con la idea de convocar a una comunidad con un fin político, profundamente ligado a restablecer pactos entre la hermandad (Grüner), a través de la representación de un hecho convocante (para esa comunidad). Podemos vislumbrar la posibilidad de ensayar problemáticas y posibles acciones a través del teatro dentro de un colectivo, no necesariamente artístico, pero que se ve en la necesidad perentoria y urgente de establecer una relación horizontal entre todos sus participantes y componentes por ese fin.

Pero ¿por qué el teatro? La materia prima de un actor/actriz es su cuerpo, su fuerza de trabajo radica en la utilización de éste en función de un objetivo y las herramientas técnicas para la realización del teatro militante son simples. Y es en este aspecto en donde se dio la ruptura con el teatro de arte. A continuación enumero una serie de elementos en torno a los modos de producción que permitieron a este teatro operar como otro modo de producción.

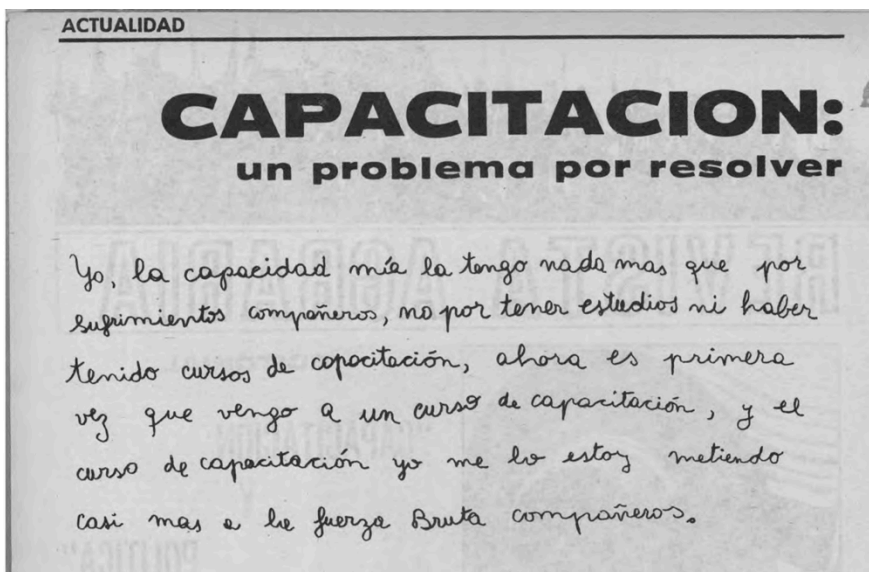
1.- El espacio: lo delimita el colectivo por su carácter de convocatoria, plazas públicas, canchas deportivas, alguna sede social, alguna escuela, una calle. Isidora contaba que para las presentaciones de sus *sketches* políticos solo utilizaban como “escenario” las plataformas de un camión.

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

3.- La no mediatización que existe entre el teatro y quien especta; esta modalidad permitía que el mensaje emitido desde la obra al público llegara directamente, lo que incluso permitió que el público pudiera interpelar directamente la escena, Rovito contaba: “El teatro es la herramienta más libre y liberadora para expresar y realizar cosas” (Rovito citado en Verzero, 2013: 130).

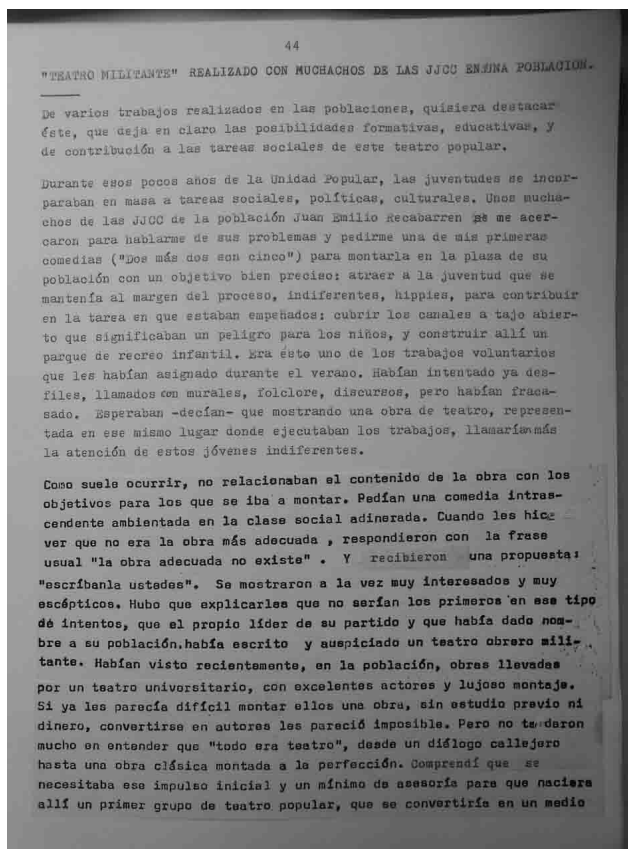
4.- Ampliación de la comunidad teatral: una idea por desarrollar, el espacio y algunos recursos técnicos. Uno de los principales objetivos que se planteó este teatro, era que la experiencia generada se quedara en los espacios en donde se realizaban las muestras. Para esto las instancias pedagógicas y de experimentación

popular con el teatro se volvieron vitales, lo que llegó a formar especies de “escuelas” populares de teatro y artes afines.



Revista Agraria,  
suplemento de *Chile Hoy*, Num 5, mayo 73.  
P 2.

Los objetivos de esta modalidad teatral eran comunes y diversos, atendiendo al momento histórico y político por el que atravesaron ambos países, los grupos, sus fines de lucha y las posibilidades de desarrollo a las que alcanzaron a llegar. Uno en común fue la concientización en torno a programas políticos tanto para las elecciones de la UP, como para las argentinas de 1973. Se presentó como la posibilidad concreta de configurar un teatro popular que expandió la comunidad, hasta donde pudo. Aguirre



“Teatro militante” realizado con muchachos de las JJCC en una población. Archivo personal de Isidora Aguirre.

(1978a) en su texto sobre estas actividades, al hacer un recorrido por la “rica y larga tradición” del teatro aficionado gestado del movimiento obrero de comienzos del siglo XX, retomaba aquella premisa que resignificaba de Recabarren respecto al “teatro para la formación política recurriendo a las emociones como vehículo de ideas” (Aguirre, 1978a: 5). Por último también fue común el objetivo de operar como aparato contrainformativo frente a campañas de desprestigio al movimiento popular emprendidas en ambos países por la prensa conservadora. La noción de revolución es vital para comprender las similitudes y diferencias entre las manifestaciones del teatro militante de esta época, si bien ambos países comparten la premisa planteada por Verzero de que “los colectivos de teatro militante

trabajaban en pos de la revolución social y política, y la socialización de los medios de producción” (2013: 1), la gran pregunta abierta fue el cómo.

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

### **Los cabezones de la feria**

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

Jorge Cano, es un director colombiano que en 1969 había montado en Bogotá *Los que van quedando en el camino* de Isidora y en 1971 llegaba a Chile para colaborar con el gobierno de la Unidad Popular. Luego de varios intentos de montar obras con actores profesionales y bajo la modalidad teatral usual, la falta de espacios de ensayo y la inconstancia de los profesionales convocados los hizo cambiar de estrategia. Decidieron entonces fusionar lo que Isidora había visto de la compañía *Bread and Puppet*<sup>111</sup> en la revista *Conjunto*, sumado a algo similar que había hecho Cano en Colombia, dando forma a otro estilo que denominaron *Los cabezones de la feria*, en palabras de Isidora era:

una forma de teatro popular y político que nace de una necesidad de difusión e información... era urgente informar, concientizar educar con un medio tan atractivo para el

---

<sup>111</sup> *Bread and Puppet* es una compañía de teatro estadounidense que combina la actuación de humanos y marionetas en formatos gigantes, de fuerte contenido político y crítico la compañía se mantiene activa desde 1963 hasta hoy.

grueso del público, para el hombre del pueblo, que no va a las salas de teatro, como es un teatro entre circo y grandes marionetas, que además los hacía reír y simpatizaban con sus personajes, siempre los mismos, a la manera de las historietas ilustradas que siguen en diarios y revistas. (Aguirre, *Los cabezones de la feria*, s/f: 1)

La idea convocante era contribuir al proceso de la unidad popular, representando historias simples de concientización en torno a varias temáticas del proyecto político de la UP, que se vieron constantemente atacadas por la oposición, como también colaborar en desmitificar ciertos aspectos del cambio social, como por ejemplo la nacionalización del cobre, en donde los partidos opositores y la prensa emprendieron una fuerte “campana del terror”. Las puestas en escena se convirtieron muchas veces en obras de material contrainformativo o en manifestaciones de apoyo y pedagógicas para las candidaturas de los senadores comunistas. Isidora en una entrevista a Andrés Grumann nominó a este teatro como campesino, pero no profundizó en aquello. (Grumann, 2013b: 214).

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

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

Dependiendo del contexto y la temática se les sumaba otro personaje: un burro si la obra transcurría en el campo, un profesor y/o Juanito (hijo de Juan y Juana). Los detalles de estos personajes tipo eran pequeños, ojos con signo peso, vestimentas alusivas al campo de Chile, vestimenta de abogado (El señor escudo), ademanes en las voces, o músicas especiales para cada uno. La finalidad de esto era la movilidad y la libertad de poder emprender estas representaciones con lo mínimo posible, incluso sin la necesidad de actores, ya que las voces eran grabadas (casi la mayoría de las veces por actores), y se reproducían por parlante, lo que permitió que los “corpóreos” pudieran ser manipulados por cualquiera en cualquier espacio. A modo de ejemplo, el fotógrafo (sociólogo y periodista) sueco Karl Jagare fue uno de los manipuladores, al no hablar nada de español su personaje era “Roboberto” en una serie de presentaciones por el norte de Chile.

Los textos eran escritos por Aguirre y dirigidos por Cano, la mayoría eran por encargo, como nos muestra la revista *Conjunto* núm.16 de 1973, en donde junto con publicar un extenso reportaje, aparecían resúmenes y fragmentos de varias de estas.

En este artículo aparece como fecha de estreno de esta experiencia mayo de 1972<sup>112</sup>, diciendo: “los personajes hacen su primer aparición, para desenmascarar la mendaz propaganda radial reaccionaria. Es decir, para develar *La verdad detrás de la mentira.*” (*Conjunto* Num.16, 1973: 10). Así se llamó el primer libreto escrito por Aguirre y era una pequeña contrarrespuesta a la campaña emprendida por la oposición (derecha y Democracia Cristiana) ante la nacionalización de las empresas del área social.

---

<sup>112</sup> Pero un texto encontrado en la Fundación Salvador Allende, a propósito del reestreno de *Los cabezones...* que se dio en la inauguración de la exposición fotográfica *Érase una vez...* (2009) tiene como fecha (con una fotografía) 1971.

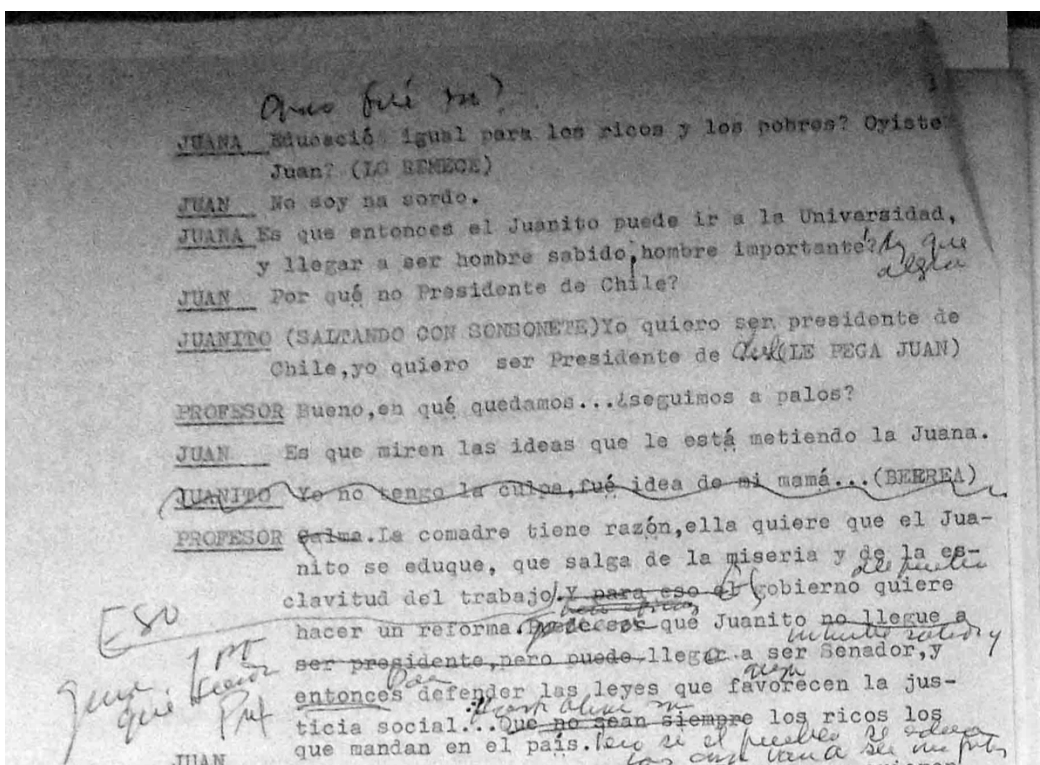




Muñecos cabezones bailando en la playa, Los Vilos, Región de Coquimbo. Fotografía de Karl Jegare. Sin Año. Isidora Aguirre está al costado izquierdo de la fotografía.

Al parecer existen diversos textos de esta experiencia que aun no están catalogados, así se puede ver entre en los textos revisados y en el archivo. Aparte de los mencionados se han encontrado: *El que fue a convencer y salió convencido* texto “para estimular al campesino a inscribirse en los Consejos Comunales” (Aguirre, *Los Cabezones*, 1978b: 2); *Libreto para denuncia del bloqueo de la Kennecot*, según la revista *Conjunto* ya citada, el texto es de noviembre de 1972, se presentó en el Parque O’Higgins para denunciar las maniobras de la compañía estadounidense Kennecott contra la nacionalización del cobre (obra que analizaré más adelante); *Historia del campamento Puro Chile*, “Teatro didáctico. Tema: Sobre la

participación de los pobladores en la construcción y entrega de vivienda. Escrito para campaña de CORHABIT 1972” (Aguirre, 1972b: 1); *Libreto escrito para R.R.P.P. de CORHABIT*, mayo 1973, Tema la E.N.U, la nota de este texto decía: “en referencia a los libretos anteriores para los Cabezones de la Feria, aquí se mantienen los mismos personajes. No figura el Robot y Dril (o corhabito) se convierten en el PROFESOR, que hace de maestro de ceremonias, id. que antes y de enlace con el público, aclara el mensaje de la obra, etc.” (Aguirre, 1973: 1). La revista *Conjunto* escribió sobre este mismo texto “los Cabezones salieron a acallar la grito agresiva de los *momios*<sup>113</sup> contra el proyecto de Educación Nacional Unificada (ENU)” (*Conjunto* núm.16, 1973: 16).



Fragmento del libreto sobre *La ENU*, archivo personal Isidora Aguirre, 2014.

Los personajes tenían una música o un gesto social, que los hacía fácilmente identificables, ya que la estructura de presentación era casi siempre la misma,

<sup>113</sup> Así se les llamó a los simpatizantes y a la derecha.

modificándose con pequeños detalles que guardaban relación con el mensaje central. Por ejemplo, Sr. Escudo entraba con un minuet, Roboberto con sonidos de interferencia radial y Mister Dollar galopando como un cowboy y siempre se le mostraba en un doble juego como amigo del pueblo y en sus acciones como todo lo contrario:

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

JUANA: Vaya ¿Qué será?

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

DOLLAR: ¡Salud amigo, hello boys!

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

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

Las obras se presentaron siempre en espacios abiertos y al aire libre, por ende los movimientos de los manipuladores de los muñecos debían ser lo más grandes posibles, para su mejor recepción y amplitud. (Aguirre, 1978b: 1-2). Recorrieron espacios masivos y populares como el mencionado Parque O'higgins, diversos pueblos del norte y centro de Chile, así se puede ver en algunas de las fotografías del “actor” y fotógrafo Karl Jagare, que en septiembre del año 2009 volvió a Chile para montar, junto a Jorge Cano, una reedición de *Los Cabezones...* a propósito de una exposición fotográfica de su trabajo durante la Unidad Popular llamada *Érase una vez...* (2009) en el Museo Salvador Allende.

*Los cabezones de la Feria: Libreto para denuncia del bloqueo de la Kennecott*

*Así, entre la segunda mitad de la década del 60 y mediados de los 70, los ideales revolucionarios ganan legitimidad, y la posibilidad de materialización de las transformaciones sociales se irradia y cubre todos los aspectos de la vida cotidiana. Es por esto que el valor simbólico de las producciones culturales que estudio*

*radica más en su funcionalidad social y política que en su productividad estética.*

Lorena Verzero, *Teatro Militante*

Es curioso que Isidora nominara esta experiencia a comienzos de los años setenta como *popular y política*, y más tarde, en la entrevista presente en el trabajo de Grumann como campesina. Quizá porque este teatro de mensaje directo y desarrollo dramático simple no era parte de la escena tradicional teatral, pero sí de las disputas políticas de ese momento, batallando la construcción del imaginario epocal en un plano tan importante como la prensa, los noticieros o cualquier medio de información o discusión, pero posicionándose desde de los trabajadores y sectores populares. Uno de los momentos más álgidos fue durante el proceso de nacionalización del cobre. *Conjunto*, núm.16, abril-junio 1973. Dijo:

Los Cabezones de la Feria se han incorporado activa y combativamente en la lucha ideológica contra una reacción pertinaz, venenosa y falta de escrúpulos, como todas las reacciones, que no repara en medios, ni en mentiras para distorsionar la verdad y desorientar al pueblo chileno y socavar (mejor dicho, tratar de socavar) la gran base popular que sostiene al gobierno revolucionario (10)

Aparte de la campaña emprendida por los medios a nivel nacional, el gobierno popular también se enfrentó a los procesos de “resarcir” las pérdidas de las empresas estadounidenses expropiadas. Así lo mostraba el reportaje de la revista *Chile Hoy* núm. 16 (en la imagen), donde se hacía un llamado a defender los procesos de nacionalización que se llevaban a cabo tanto en Chile como en varios países de América Latina. La revista planteaba:

Hay cifras claramente demostrativas. La inversión de las compañías de Estados Unidos en América Latina en el periodo 1950-1967 alcanzó a los 3 mil 900 millones de dólares. A su vez, la cifra de utilidades autorizadas, pago de patentes, etc., benefició la inversión norteamericana en 12 mil 800 millones de dólares, de acuerdo con datos provenientes del **Department of Commerce** de Estados Unidos... Tales cifras son una respuesta para quienes sostienen que la inversión extranjera por si y ante si es portadora de “desarrollo, crecimiento tecnológico y oportunidad ocupacional”. (Reyes, 1972: 13. Énfasis del autor).



En este panorama nacional y continental aparecieron *Los Cabezones de la Feria*. A propósito del bloqueo que intentó realizar de la empresa cuprífera estadounidense Kennecott a un cargamento de cobre con destino a Europa, el texto *Libreto para denuncia del bloqueo de la Kennecott* (noviembre de 1972) fue encargado a Aguirre por la Corporación Nacional del Cobre (CODELCO), para explicar el proceso de nacionalización del cobre

y la negación de pagarle a la empresa el dinero invertido, debido a las múltiples ganancias que obtuvieron

Reportaje de la revista *Chile Hoy*, núm. 16, 29 de sept al 5 de oct 1972, "Gigantes del nuevo peligro Kennecott, ITT y los demás", de Fernando Reyes.

La obra comienza con una pequeña rencilla entre Mr. Dollar y Juan Pueblo, porque el primero intenta quitarle la "mina"<sup>114</sup>. Les sucede la entrada Dril, Juana Pueblo, Roboberto la computadora que funciona ante los dólares y el manejo de Mr. Dollar, en evidente alusión a quien controlaba la tecnología de la época, y finalmente hace su entrada al ritmo del *Minuet Mozart* el amigo de Dollar el afectado abogado Sr. Escudo, así es

<sup>114</sup> "Mina", la novia, la compañera en lenguaje popular" explica Isidora en el primer y único pie de página de la obra (1)

presentado por Dril: “ ¡Aquí lo tienen, el señor Escudo Momio Rancio Monopolio, abogado de Mister Dollar Kennecott.!” (Aguirre, 1972a: 1). El texto hace un recorrido por la historia de la explotación del cobre en Chile, parte desde la conquista española (la obra menciona que el mineral se utilizaba para hacer las herraduras de los caballos). Luego pasa a lo que describe Dril: “estamos ya en tiempos de la Colonia. Tu, Roboberto, eres el dueño de una mina de cobre y tú, Juan, nuestro pueblo explotado, los mapuches, los chilenos más pobres” (3). Luego el narrador salta a comienzos del siglo XIX y a la llegada de los capitales ingleses, para lo cual Dril convoca a Mr. Dollar, quien pasa ser Mr. Libra Esterlina de London, contaba: “Yo no excavar las minas, pero instalar aquí ferrocarriles y tener marina mercante para el transporte y dominar el comercio del cobre. Instalaremos las ‘CHILEAN MINNING (sic) ASSOCIATION, ANGLO CHILEAN’ y económicamente dominaremos este país de atrasados...” (4). Nuevamente el tiempo transcurre y Mr. Dollar vuelve a comienzos del siglo XX: “Yo representar aquí a Kennecott Copper Corporation, afiliada a la Braden Copper. Y en 1914, yo instalarme en la mina el Teniente” (Ibíd.).

Vuelven a avanzar en el tiempo hasta llegar al gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964 - 1970), llaman a Sr. Escudo para que haga de presidente y compre a Kennecott el 50% + 1 de las acciones (proceso conocido como chilenización del cobre). En este “juego” se revela que Frei Montalva, gracias a esto, obtuvo financiamiento para su campaña y Mr. Dollar le cobra aquel favor pidiéndole que le pague grandes sumas, que el Estado no alcanza a pagar, pero él mismo se ofrece a prestarle el dinero que le falta, más intereses por supuesto. La escena se interrumpe ante la que es anunciada como “la ¡Segunda independencia de Chile! Septiembre de 1970” (5), mientras Roboberto entona el himno de la UP y cuenta que en este periodo nacionalizaron realmente el cobre, los personajes narraban:

ESCUDO No hay nada que hacer, Mister, el Presidente Allende hizo aprobar una reforma a la Constitución y todos aprobaron, en forma legal, esto de la nacionalización del cobre...[lo interrumpe]

DRIL En efecto, el día 16 de julio de 1971, el Estado de Chile tomó posesión del mineral el Teniente (5)

Luego la acción se traslada a Estados Unidos donde se les hace saber que Chile no les indemnizará nada debido a las “rentabilidades excesivas” obtenidas durante los diecisiete años anteriores. Los personajes populares (Juan y Juana) no entienden qué significa eso y ocurre una escena de teatro dentro del teatro, en donde Juana actúa de “latijundista” y Escudo le ofrece poner gallinero, viñedos, bodegas para el vino, establo, etc., a lo que Juana debe aceptar por no tener dinero. El trato es que Escudo se lleva el 10% de las ganancias, cosa que no sucede y Juana al darse cuenta, se pone furiosa y lo expulsa por haberse quedado con más del 50% de las ganancias. Escudo la detiene y le plantea que él invirtió mucho dinero al armar establo, gallinero, bodegas, etc., y que debe pagarle para poder irse. Juana le responde: “Las huifas que te voy a pagar, ladrón. Si sacastes rentas de más, rentas excesivas (CORRE DONDE DRIL) Se fijo (sic), señor Dril dije ‘rentabilidades excesivas’ ¡entendí!” (6); y termina sacando a Escudo a escobazos.

Mientras tanto en Estados Unidos Mr. Dollar y Escudo están planeando qué hacer, Roboberto computa lo siguiente: “Que la Kennecott... embargue cobre... chileno, cuando cobre llegar a... puertos europeos...” (7), asunto que tampoco les resulta porque los trabajadores portuarios franceses solidarizan con Chile y paran sus funciones, exigiendo que el dinero de esa carga sea pagado a Chile y no a Estados Unidos. La obra concluye entre la celebración por la solidaridad del pueblo francés y el llamado a la movilización en defensa del cobre, porque los ataques del imperialismo no van a cesar.

La obra tiene una estructura bastante simple, su narración es clara y apunta a señalar de manera pedagógica que se trata de un conflicto ocurrido a partir del proceso de disputa por la producción nacional, en este caso cuprífera. Por otro lado, exhibía un breve recorrido histórico en torno a la presencia y participación de los capitales extranjeros en las minas de cobre de este país. Este texto en particular y como aclara al final Aguirre: “está basad[o] en los documentos, facilitados por la Corporación del Cobre, CODELCO, en el año 1972, noviembre. Se presentó en numerosas ocasiones, durante el boicott (sic), en el Parque O’Higgins y otros lugares” (9), su producción incluyó materiales históricos que más que ficcionalizarse se volvieron didácticos y teatrales profundizando en los aspectos ya explorados por la autora respecto al teatro documental. Otro elemento que presentaba la obra era el humor popular, de modismos y picardía, que aparecían durante toda la obra y eran vitales en algunos momentos para el entendimiento de ciertos aspectos complejos como el de las “rentabilidades excesivas”.

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

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



## Bibliografía

### Fuentes Primarias

Aguirre, I., (Sin fecha) “Los que van quedando en el camino” en *Conjunto*. Año 3, número

8. Sin mes, pp. 61-98.

\_\_\_, (1964), “Los papeleros” en *Ediciones de la revista Mapocho*. Sin año, sin número.

1964, pp. 57-93.

Buenaventura, E., (1964) “En la diestra de Dios Padre” en *Conjunto*. Sin año, número 3.

Sin mes 1964, pp. 58-62.

\_\_\_, (Sin fecha) “El menú” en *Conjunto*. Año 3, número 10. Sin mes, pp. 12-44.

Césaire, A., (1967) “La tragedia del Rey Christophe” en *Conjunto*. Año 2, número 4.

Agosto-septiembre 1967, pp. 15-62.

Colección revista teatral *Conjunto*: Números 1-3, (1964); Números 4-5, (1967); Número 6,

(1968); Números 7 – 8 (Sin fecha); Número 10 (sin fecha); Número 16 (1973).

Conteris, H., (1967) “El asesinato de Malcolm X” en *Conjunto*. Año 2, número 5. Octubre-

diciembre 1967, pp. 24-68.

Davis, R., (1967) “El teatro de guerrilla” en *Conjunto*. Año 2, número 5. Octubre-diciembre

1967, pp. 17-48.

Díaz, J., (1964) “Variaciones para muertos en percusión” en *Conjunto*. Sin año, número 1.

Julio-agosto 1964, pp. 17-48.

Editorial, (1964) “Presentación” en *Conjunto*. Sin año, número 1. Julio-agosto 1964, pp. 3.

\_\_\_, (1967) “Los latinoamericanos que cultivan el teatro” en *Conjunto*. Año 2, número 4.

Agosto-septiembre 1967, pp. 1.

- \_\_\_\_\_, (1973) Sin título *Conjunto*. Sin año, número 16. Abril-junio 1973, pp.1.
- Fernández, J., (1964) “Teatro experimental entrevista con Vicente Revuelta” en *Conjunto*. Sin año, número 3. Sin mes 1964, pp. 58-62.
- Galich, M., (1968) “Pascual Abah” en *Conjunto*. Año 3, número 6. Enero-marzo 1968, pp. 36-67.
- García, S. (Sin Fecha) “El teatro en Chile, Colombia, Uruguay y México” en *Conjunto*. Año 3, número 7. Sin mes, pp. 8-25.
- Guzmán, E., (1968) “La violencia en el teatro de hoy” en *Conjunto*. Año 3, número 6. Enero-Marzo 1968, pp. 24-35.
- Leal, R., (1968) “Siete autores en busca de un teatro (problemas del dramaturgo latinoamericano)” en *Conjunto*. Año 3, número 6. Enero-marzo 1968, pp. 7-23.
- Lorenzo, F., y A., Rodríguez, (1964) “Los establos de su majestad” en *Conjunto*. Sin año, número 2. Sin mes 1964, pp. 17-64.
- Monardi, J., (1968) “Un año muy censurado” en *Conjunto*. Año 3, número 6. Enero-marzo 1968, pp. 90-94.
- Rodríguez, O., (Sin fecha) “El teatro en Chile, Colombia, Uruguay y México” en *Conjunto*. Año 3, número 7. Sin mes, pp. 8-25.
- \_\_\_\_\_, (1968) “Frente cultural antimperialista” en Moreno, I. (entrevista) *Punto Final*. Año II, número 50. Martes 12 de marzo de 1968. Pp. 24 – 25.
- Sin autor, (1968) “Llamamiento de La Habana” en *Conjunto*. Año 3, número 6. Enero-marzo 1968, pp. 2-3.
- Sin autor. (1967) “Peter Weiss. Declaraciones de un gran dramaturgo” en *Conjunto*. Año 2, número 5. Octubre-diciembre 1967, pp. 3-9.

Sin autor, (1973) “Los cabezones de la feria en acción” en *Conjunto*. Sin año, número 16.

Abril-junio 1973, pp. 10-17.

Urondo, F., (1968) “Veraneando” en *Conjunto*. Año 3, número 7. Sin mes 1968, pp. 26-68.

### **Archivo personal Isidora Aguirre**

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

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

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

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

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

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

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

### *Cabezones de la feria*

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

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

- (1972a) *Libreto para denuncia del bloqueo de la Kennecot* (Presentado en el Parque O'higgins durante los días del bloqueo) Libreto I. Aguirre, encargado por CODELCO, pp. 1-9
- (1972b) *Historia del campamento Puro Chile*, "Teatro didáctico. Tema: Sobre la participación de los pobladores en la construcción y entrega de vivienda. Escrito para campaña de CORHABIT, pp. 1-7
- (1973) *Libreto escrito para R.R.P.P. de CORHABIT*, Tema la E.N.U, pp. 1-7
- (1978b) *Los cabezones de la feria. Teatro popular callejero de la Unidad Popular*, pp. 1-2

### **Bibliografía y hemerografía especializada**

- Acevedo, A., (1982) *Memorias de un autor teatral*. Santiago de Chile, Nacimiento.
- Albuquerque, G., (2000) "La red de escritores latinoamericanos en los años sesenta" en *Revista Universum*. [En línea] No. 15. Sin mes 2000, Universidad de Talca, disponible en: [https://www.academia.edu/8167945/La\\_red\\_de\\_escritores\\_latinoamericanos\\_en\\_los\\_a%C3%B1os\\_sesenta](https://www.academia.edu/8167945/La_red_de_escritores_latinoamericanos_en_los_a%C3%B1os_sesenta)
- [Accesado el día 10 de octubre de 2015]
- Altamirano, C., (2013) *Intelectuales: Notas de investigación sobre una tribu inquieta*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Andrade, E., (1989), "Discurso político y axiología Social-Cristiana en 'Nos Tomamos la Universidad'" en *GESTOS, Teoría y práctica del teatro hispánico*. Año 4, núm. 49. Noviembre 1989, pp. 99-108.
- Arlt, R., (1980) *Antología*. (Comp.) Noé Jitrik. México, Siglo XXI.

- Arrigui, G.; Hopkins, T. K. e I. Wallerstein, (1999) *Movimientos antisistémicos*. Madrid, Akal.
- Artesi, C. J., (1989) “Algunas modalidades del teatro político hispanoamericano” en *Reflexiones sobre Teatro Latinoamericano del siglo veinte*. Buenos Aires, Galerna.
- Barría, J., (1971) *El movimiento obrero en Chile. Síntesis histórico-social*. Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad Técnica del Estado.
- Boal, A., (1974) *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos aires, La Flor.
- Bracciale Escalada, Milena (2010) *Continuidades y rupturas : la dramaturgia de Armando Discépolo y Roberto Arlt como relatos de una identidad cultural* [En línea]. Trabajo presentado en IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata, Argentina. Disponible en:  
[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1042/ev.1042.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1042/ev.1042.pdf)  
[Accesado el 20 de septiembre de 2015]
- Brecht, B., (1964) “Opiniones sobre Galileo Glilei” en *La rosa blindada*. Año 1, número 3. Diciembre 1964, pp. 28-29.
- \_\_\_\_\_, (1970) *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- \_\_\_\_\_, (2004) *Escritos sobre teatro*. Barcelona, Alba.
- Bignami, A., (1970) “La poética realista en la Argentina” en revista *Macedonio*. Año II, número 6/7. Invierno 1970, pp 83-99.
- Borges, J. L., (1981) “El simulacro” en *El hacedor*. Quinta edición. Madrid, Alianza.
- Bourdieu, P., (1967) “Campo intelectual y proyecto creador” en *Problemas del estructuralismo*. Pouillon, J., et al. Distrito Federal, Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_, (1990) *Sociología y cultura*. Distrito Federal, Grijalbo.

\_\_\_, (2011) *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.

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

[Accesado el día 20 de octubre de 2015]

Díaz-Herrera, F., (2006) (1993) *Teatro social en Chile*. Santiago de Chile, edición María Eugenia B, FONDART.

Dubatti, J., (2012), "Teatro, producción de sentido político y subjetividad (1990-2011)" en *GESTOS, Teoría y práctica del teatro hispánico*. Año 27, núm. 53. Abril 2012, pp. 13-22.

Eagleton, T., (2006) *La estética como ideología*. Madrid, Trotta.

Echeverría, B., (1998) "Lo político en la política", en *Valor de uso y utopía*. Mexico, Siglo XXI.

\_\_\_, (Trad.) (2006) "Presentación" en *El estado autoritario*. México, editorial Itaca.

Editorial (A. V.), (1970) "Editorial: Realismos y fluctuaciones" en revista *Macedonio*. Año II, número 6/7. Invierno 1970, pp 3-5.

Eggers-Brass, T., (2006) *Historia Argentina: Una mirada crítica 1806 – 2006*. Tercera edición. Ituzaingó, Provincia de Buenos Aires, Maipue.

Fernández, T., (1976) "Apuntes para una historia del teatro chileno: Los teatros universitarios (1941-1973)" en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. [En línea]. Madrid, disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI7676110331A/24803>

[Accesado el día 9 de octubre de 2015]

Fernández, G., (coord.) (1992) “Historias para ser contadas” en *Teatro Argentino Contemporáneo antología*. Madrid, Centro de documentación teatral, Fondo de Cultura Económica.

Ferreira, S., (2012) “Ricardo Monti y el Teatro Político de los setenta “ en Mirza, R. (ed.), *Territorios y Fronteras en la escena iberoamericana*. Uruguay, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad de la República.

Fundación Salvador Allende (2009) *Érase una vez... Fotografías de Karl Jagare*. Catálogo fotográfico. Santiago de Chile, Fundación Salvador Allende.

García, N., (1990) “Introducción: la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu” en *Sociología y cultura*. Distrito Federal, Grijalbo.

Gilman, C., (2012) *Entre el fusil y la pluma. Debates y dilemas del escritor revolucionario en américa latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Giunta, A., (2008) *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los sesentas*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Grüner, E., (2005) “La tragedia, o el fundamento perdido de lo político” en *La cosa política o el acecho de lo real*. Buenos Aires, Paidós.

Grumann, A., (2013a) *Anfiteatro Estadio Nacional*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.

\_\_\_\_\_, (2013b) “¿Y por qué no la revolución de teatro? EL T.E.P.A o la ‘propaganda política con forma teatral’ de Isidora Aguirre” en revista *Aisthesis* [En línea] No. 53. Julio 2013, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, disponible en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_issuetoc&pid=0718-718120130001&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0718-718120130001&lng=es&nrm=iso)

[Accesado el 24 de abril de 2015]

Hernández, S., (Sin año) “Enrique Espinoza y la revista Babel. Del sincretismo ideológico al trotskismo intelectual. Recepción de la ideología trotskista en Chile (1936-1945)”. Sin datos [En línea]. Universidad del Pacífico, disponible en: [http://www.udp.cl/descargas/facultades\\_carreras/historia/revista/hernandez\\_3.pdf](http://www.udp.cl/descargas/facultades_carreras/historia/revista/hernandez_3.pdf)

[Accesado el 10 de agosto de 2015]

Horkheimer, M., (2006) *El estado autoritario*. México, editorial Itaca.

Hurtado, M.; Ochsenius, C. y H. Vidal (1982) “Transformaciones del Teatro Chileno en la década del 70” en *Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980: (antología crítica)*. Minesota Latin American Series, University of Minesota; Santiago, Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA).

Hurtado, M., (1983) “Sujeto social y proyecto histórico en la dramaturgia chilena actual” en cuadernos CENECA. Santiago de Chile.

Irazábal, F., (2004) *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires, editorial Biblos.

Jeftanovic, A., (2009) *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Santiago de Chile, Frontera Sur.

Jitrik, N. (1980) “La presencia y vigencia de Roberto Arlt”, en *Antología Roberto Arlt*. México, Siglo XXI.

*La hora de los hornos*. (1968) Película dirigida por Octavio Getino y Fernando “Pino” Solanas. Buenos Aires, Grupo de Cine Liberación, [DVD].

Kaempfer, A., (2010) “‘Por la soberanía nacional y popular’: el siglo XIX en las visiones del MIR y Montoneros” en Lillo, G. y J. Urbina (ed.), *De independencias y revoluciones*. Santiago de Chile, LOM ediciones.



- Layera, R., (1983) “La revista Conjunto y el nuevo teatro latinoamericano” en *Latin American Research Review* Volumen 18, número 2. Sin mes 1983, pp. 35-55.
- Lillo, G., y J. L. Urbina (ed.) (2010), *De Independencias y Revoluciones. Avatares de la modernidad en América Latina*. Santiago de Chile, LOM ediciones.
- Lugones, P., (2013) “Hablaron de teatro: Cossa, Rozenmacher y Walsh reportaje de Piri lugones en cuatro escenas”. Revista *Tiempos Modernos* (1965) en *Obras completas Germán Rozenmacher*. Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional.
- Méndez-Faith, T., (1989) “Visión y revisión social en la obra de Osvaldo Dragún” en *Reflexiones sobre Teatro Latinoamericano del siglo veinte*. Buenos Aires, Galerna.
- Modzelewski, H., (2010), “Teatro argentino de los años 60: ¿Una taxonomía de ‘cajón de sastre’?” en *GESTOS, Teoría y práctica del teatro hispánico*, núm. 49, University of California, California, pp. 91-107
- Moulian, T. () *Chile actual o anatomía de un mito*. Santiago de Chile, LOM ediciones.
- Ossa, C., (1967) “Brecht a diez años de su muerte” en *Punto Final*. Año I, número 19. Primera quincena de enero 1967, pp. 19.
- Pailahueque, R., (1978) “Pedro de la Barra muerto en el exilio” en *Araucaria de Chile*. Sin año, número 1. Primer trimestre 1978, pp. 188-190.
- Pellettieri, O., (ed.) (1994) *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino 1900 – 1994*. Et al. Buenos Aires, editorial Galerna.
- \_\_\_\_\_, (1997) *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires, editorial Galerna.
- Piga, D. y O. Rodríguez., (1964) *Teatro chileno del siglo XX*. Santiago de Chile, Publicaciones Escuela de Teatro Universidad de Chile.

- Piglia, R., (1975a) (2008) "Brecht, la producción del arte y de la gloria" en Sonderéguer, M. (comp.) *Revista Crisis 1973 – 1976: antología: del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*. Buenos Aires, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- \_\_\_\_\_, (1975b) "Notas sobre Brecht" en *Revista Los libros*. Sin año, número 40. Marzo-abril 1975, pp. 4-9.
- \_\_\_\_\_, (ed.), (2014) "Prólogo" en *Cuentos completos / Rodolfo Walsh*. Tercera reimpresión, Buenos Aires, ediciones De La Flor.
- Pinta, M. F., (2013) *Teatro expandido en el Di Tella*. Buenos Aires, Biblos.
- Pinto, J. y Salazar, G., (2014) *Historia Contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad, ciudadanía*. Santiago de Chile, LOM ediciones.
- Pradenas, L., (2006) *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI – XX*. Santiago de Chile, LOM ediciones.
- Proaño-Gómez, L., (2002) *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73* Buenos Aires, editorial Atuel.
- \_\_\_\_\_, (2007) *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine, California, Ediciones de GESTOS.
- Raia, M., (2013) "Los ojos de Rozenmacher: una invitación a la relectura" en *Obras completas Germán Rozenmacher*. Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional.
- Recabarren, L. E., (1910) (2002) "Ricos y Pobres" en *Marxists Internet Archive*. [En línea]. Diversos países, disponible en: <https://www.marxists.org/espanol/recabarren/3-ix-1910.htm>  
[Accesado el día 29 de marzo de 2014]
- Rodríguez O., (1973) *Teatro chileno (su dimensión social)*. Santiago de Chile, Quimantú.

- Romero, L., (2004), *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Segunda edición. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Rozenmacher, G., (1971) “Germán Rozenmacher: Cronología” en revista *Los libros*. Año 3, número 23. Noviembre 1971, pp. 26-27.
- \_\_\_\_\_, (1972) “Teatro argentino. Nacionalizar a toda costa” en *Macedonio*. Sin año, número 12/13. Verano 1972, pp. 61-84.
- \_\_\_\_\_, (2013) *Obras Completas*. Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional.
- Salazar, G. et al., (2014) *Historia contemporánea de Chile. Volumen I Estado, legitimidad, ciudadanía*. Santiago de Chile, LOM ediciones.
- Sarlo, B., (2004) *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Sartre, J., (1991) “¿Qué es escribir?” en *Qué es la literatura*. Buenos Aires, Losada.
- Sepúlveda, G., (2013) *Víctor Jara. Su vida y el teatro*. Santiago de Chile, Ventana abierta.
- Subercaseaux, B., (2011) *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Volumen III*. Santiago de Chile, Universitaria.
- Subirats, E., (1989) “Cinco tesis sobre vanguardias” en *El final de las vanguardias*. Barcelona, Anthropos.
- Tabarovski, D., (2011) *Literatura de izquierda*. Primera edición 2004, primera reimpresión 2011, Buenos Aires, Beatriz Viterbo editora.
- Terán, O. (2013) *Nuestros Años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Tirri, N., (1973) *Realismo y Teatro Argentino*. Buenos Aires, La Bastilla.
- Ulla, N., (1996) *La insurrección literaria: De lo coloquial en la narrativa rioplatense de 1960 y 1970*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor.

Vargas, Ll. M., (1990) “México es la dictadura perfecta” en periódico *El país* [En línea].

México, Madrid, disponible en:

[http://elpais.com/diario/1990/09/01/cultura/652140001\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1990/09/01/cultura/652140001_850215.html)

[Accesado el día 23 de diciembre de 2015]

Verzero, L., (2013) *Teatro Militante. Radicalización artística y política en los años 70*.

Buenos Aires, Biblos.

\_\_\_\_\_, Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo: problemáticas de la izquierda clásica en

Revista Virtual *Telón de Fondo*. [En línea], Buenos Aires, disponible en:

[http://www.telondefondo.org/numeros-  
antteriores/numero11/articulo/282/leonidas-barletta-y-el-teatro-del-pueblo-  
problematicas-de-la-izquierda-clasica.html](http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero11/articulo/282/leonidas-barletta-y-el-teatro-del-pueblo-problematicas-de-la-izquierda-clasica.html)

[Accesado el día 24 de octubre de 2015]

Villegas, J., (2000) “Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo XX” en

Adler, H. y G. Woodyard (ed.), *Resistencia y Poder: Teatro en Chile*. Madrid, editorial Iberoamericana.

\_\_\_\_\_, (2005) *Historia Multicultural del Teatro y las Teatralidades en América Latina*.

Buenos Aires, Galerna.

Viñas, D., (1994) *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Centro Editor de

América Latina.

\_\_\_\_\_, (2005) “Rodolfo Walsh, El ajedrez y la guerra” en *Literatura argentina y política: II*.

*De Lugones a Walsh*. Cuarta reimpresión, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

Walsh, R., (2012) *TEATRO*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

\_\_\_\_\_, (2012b) *Esa Mujer*. Buenos Aires, Cooperativa de trabajo gráfico, editorial y de reciclado Eloísa Cartonera.

\_\_\_\_\_, (2014) *Cuentos Completos / Rodolfo Walsh*. Tercera reimpresión, Buenos Aires, de la Flor.

\_\_\_\_\_, (Sin año) “Un oscuro día de justicia [fragmento]” en *Sudestada de colección*. Sin mes, número 10. Sin fecha, pp. 72.

Zolla, C., (1970) “Acerca de un teatro revolucionario” en *Los libros*. Año 2, número 13. Noviembre 1970, pp. 26-27.