

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL



LA VÍA CULTURAL AL SOCIALISMO.

POLÍTICAS DE LA CULTURA EN EL CHILE DE LA UNIDAD POPULAR

Loreto López González y Jaime Peris Blanes. N. 17 (2021)

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

LA VÍA CULTURAL AL SOCIALISMO. POLÍTICAS DE LA CULTURA EN EL CHILE DE LA UNIDAD POPULAR

La vía cultural al socialismo. Políticas de la cultura en el Chile de la Unidad Popular 5-13
Loreto López González y Jaume Peris Blanes

DEBATES, DISCUSIONES Y POLÍTICAS CULTURALES DE LA UNIDAD POPULAR

Los intelectuales y la cuestión de la cultura popular: interpretaciones e iniciativas durante la Unidad Popular 15-41
Natália Ayo Schmiedecke

El debate cultural en la Unidad Popular: una cuestión previa (1958-1969) 43-67
Laura de la Luz Briceño Ramírez

Balances al proyecto cultural durante la Unidad Popular: *La quinta rueda y Cuadernos de la Realidad Nacional* 69-92
César Zamorano Díaz

El Tren Popular de la Cultura: expresión del arte para todos 93-116
Carolina Andrea Espinoza Cartes

Un encuentro personal con una épica colectiva: conversando en torno a los documentos del período de formación del Museo de la Solidaridad 117-134
Loreto López González

LA MÚSICA POPULAR COMO AGENTE DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL

Presencia de Violeta Parra en la construcción del imaginario popular de la vía chilena al socialismo. La Peña de los Parra y la Carpa de la Reina: una reconstrucción testimonial 135-154
Jorge Montealegre Iturra, Rafael Chavarría Contreras

El movimiento de la Nueva Canción chilena: cultura y contrahegemonía 155-179
J. Patrice McSherry

En la quebrá del ají. Rock en Chile en tiempos de revolución (1967-1973) 181-204
César Eduardo Albornoz Cuevas

FORMAS Y POLÍTICAS DEL NUEVO CINE

1970-1973. El cine chileno durante Salvador Allende 207-216
Patricio Guzmán

Lectores de imágenes en tiempos de revolución: *Descomedidos y chascones* (1973) de Carlos Flores 217-248
Elizabeth L. Hochberg

Filmar la aceleración de la historia: dicotomías del gesto en dos documentales de la UTE 249-270
Ignacio Nicolás Albornoz Fariña

Nostalgia de la Unidad Popular. Evolución de la forma cinematográfica en la obra de Patricio Guzmán 271-297
Álvaro Martín Sanz

Una figura en sombras: Salvador Allende en filmes chilenos de postdictadura 299-315
Alicia Salomone

LITERATURA Y ARTES ESCÉNICAS EN EL TORBELLINO DE LA HISTORIA

Cuatro tesis sobre literatura durante la Unidad Popular chilena 317-334
Matías Ayala Munita

La figura del lector popular en Quimantú: placer, trabajo y revolución 335-359
Christian Anwandter Donoso

Teatro obrero y militante de los años 60 y 70 en Chile: escenas internacionalistas y antiimperialistas construyendo un nuevo mundo 361-385
Patricia Alejandra Artés

Itinerario de un cosmoargentino: Julio Cortázar y el Chile de Allende 387-412
Olga Lobo Carballo

Portada: diseño de Carlos Altamirano basado en fragmento del mural ubicado en el Centro Cultural Gabriela Mistral, realizado por la Brigada Ramona Parra para el 1 festival de intervención urbana Hecho en Casa, 2012.

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

Teatro obrero y militante de los años 60 y 70 en Chile: escenas internacionalistas y antiimperialistas construyendo un nuevo mundo

Worker and militant theater of the 60's and 70's in Chile: internationalist and anti-imperialist scenes building a new world

PATRICIA ALEJANDRA ARTÉS
Universidad de Valparaíso (Chile)

patricia.artes@postgrado.uv.cl

Recibido: 6 de julio de 2020

Aceptado: 13 de febrero de 2021

<http://orcid.org/0000-0002-0802-9700>

<https://doi.org/10.7203/KAM.17.17791>

N. 17 (2021): 361-385. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: Este artículo problematiza la práctica del teatro obrero y militante de los años 60 y 70 en Chile como parte del proyecto de la Unidad Popular. Tres son los elementos centrales de este texto: 1) el acercamiento a perspectivas y construcciones políticas teatrales internacionalistas y antiimperialistas de las izquierdas latinoamericanas -específicamente chilenas- a través de la revista cubana Conjunto; 2) la disputa de la concepción de Teatro Nacional Popular entre la idea de pacto social y las que levantan un discurso antagónico; 3) la aproximación al teatro CUT y Teatro Nuevo Popular como escenas militantes chilenas, cuyas prácticas adscriben a políticas teatrales antiimperialistas de las izquierdas latinoamericanas, y a la noción de clase de un Teatro Nacional Popular.

El teatro obrero y militante durante la Unidad Popular, a través de la reconfiguración de los modos productivos escénicos y los modos de imaginar, fue parte activa del proceso de la clase trabajadora que se arrojó material y subjetivamente hacia la construcción de un mundo nuevo, de otra vida posible.

PALABRAS CLAVE: Teatro obrero y militante, Unidad Popular, internacionalismo, antimperialismo, Teatro Nacional Popular, Teatro Nuevo Popular.

ABSTRACT: This article problematizes the practice of worker and militant theater of the 60s and 70s in Chile as part of the Popular Unity project. There are three central elements of this text: 1) the approach to internationalist and anti-imperialist theatrical political perspectives and constructions of the Latin American left - specifically Chilean - through the Cuban journal Conjunto; 2) the dispute over the conception of the National Popular Theater between the idea of a social pact and those that raise an antagonistic discourse; 3) the approach to the CUT theater and the New Popular Theater as Chilean militant scenes, whose practices ascribe to anti-imperialist theatrical policies of the Latin American left, and to the notion of class of a National Popular Theater.

The workers' and militant theater during the Popular Unity, through the reconfiguration of the scenic productive modes and the ways of imagining, was an active part of the process of the working class that materially and subjectively threw itself towards the construction of a new world, of another possible life.

KEYWORDS: Worker's and militant theater, Popular Unity, internationalism, anti-imperialism, National Popular Theater, New Popular Theatre.

La imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido con ella
Walter Benjamin

UNA NOTA NECESARIA¹

Este 2020 se cumplieron 50 años del triunfo presidencial de Salvador Allende y la Unidad Popular. Además de la carga en sí misma que resulta conmemorar un hecho histórico bajo la nomenclatura de medio siglo, el actual contexto político y social en Chile, luego de la revuelta iniciada en octubre del 2019 y de la pandemia del covid-19, añade una interpelación directa a nuestro presente y a la posibilidad de la construcción de un porvenir. El Golpe de Estado de 1973 no sólo truncó el proyecto político de la Unidad de Popular, sino también el de las izquierdas revolucionarias fuera de la institucionalidad. En este sentido las agitaciones que comienzan a gestarse rebasan las estrictamente académicas, instalándose la necesidad de construir memorias que orienten también una posible salida al desastre neoliberal que se impuso a sangre y fuego con la dictadura cívico-militar.

Tal como advierte la investigadora Elizabeth Jelin “la urgencia de trabajar sobre la memoria no es una inquietud aislada de un contexto político y cultural específico. Aunque intentemos reflexiones de carácter general lo hacemos desde un lugar particular” (Jelin, 2002: 3). Así entonces los acentos políticos de las conmemoraciones y de los ejercicios de memorias tienen directa relación con escenarios sociales en los que se enmarcan. La conmemoración –en términos institucionales y mediáticos– del golpe de Estado que puso fin a la Unidad Popular se ha vinculado de manera directa con la solidificación del proyecto de país de la postdictadura en el que los antagonismos sociales se suspenden para dar paso a la lógica del consenso². Las conmemoraciones relativas al Golpe de 1973 han servido para volver a instalar una y otra vez el discurso de la unidad y de la reconciliación³.

¹ Este trabajo es resultado de la investigación del proyecto: El asalto político a partir de lo estético: el teatro político metropolitano de la época de sesenta. Folio 438889, financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, FONDART, convocatoria 2018. Responsable Cristian Aravena Aravena.

² Me parece pertinente recordar las declaraciones del político del Partido Socialista Camilo Escalona, en relación a los 40 años del Golpe, puesto que son un buen ejemplo de un discurso articulado bajo la lógica del consenso. Escalona pidió perdón: “por el grano de arena que involuntariamente yo pude haber colocado en la agudización de esas contradicciones, naturalmente que debo pedir perdón también en lo personal, por la conducta que yo pude tener de ser parte de la polarización y de una confrontación que nos llevaba a enfrentarnos a miles de estudiantes en las calles a peñascazos y de manera enteramente descontrolada”. A juicio del senador “nadie que formó parte de ese drama nacional puede excluirse, y la izquierda ha hecho una desgarradora autocrítica” (Diario La tercera, septiembre 2013)

³ La relación con la memoria de la dictadura ha transitado por un lado, como señala Nelly Richard, por el brutal ocultamiento comunicacional de los primeros años de la transición que asumía la política del

Para Rancière el consenso es una palabra que da cuenta de nuestros tiempos, a la que añade una significación distinta a la simplificación de la política de los acuerdos: el consenso,

“significa un modo de estructuración simbólica de la comunidad, que evacúa el corazón mismo de la comunidad, es decir, el disenso. En efecto, la comunidad política, en sentido propio, es una comunidad estructuralmente dividida, no solamente dividida en grupos de intereses o de opiniones, sino respecto de sí misma: un pueblo político no es nunca la misma cosa que la suma de una población”. (Rancière, 2005: 28)

Es decir, el consenso niega el aspecto fundamental de lo político, en otras palabras, clausura la relación antagónica constitutiva de las sociedades (Mouffe, 2011)

Si el consenso es una contracción, el disenso será una expansión. Si el consenso produce la certeza, el disenso la duda. Si el consenso evita el conflicto, la lucha de clases, los antagonismos, el disenso los expone y problematiza.

Bajo esta perspectiva no resulta extraño que la conmemoración del triunfo de la Unidad Popular y de las múltiples experiencias relacionadas con el proyecto, no tengan la resonancia mediática e institucional que tienen las del Golpe de Estado de 1973. Volver a agitar el tiempo de la Unidad Popular es exponer las contradicciones, es disentir de la forma de gestionar la vida en Chile los últimos 47 años. Gracias a la revuelta popular iniciada en octubre del 2019, a pesar de la represión, la muerte y la militarización del país con el pretexto de la pandemia producto del covid-19, se abrieron posibles ahí donde la imposibilidad reinaba. Hoy, rescatar diferentes experiencias de la Unidad Popular que apuntaban a la construcción de un mundo es potenciar también ese presente de posibles.

La Unidad Popular constituyó una revolución política y cultural que se gestó con

consenso con la que se “quiso evitar la polarización ideológica ligada al recuerdo de los extremos, atenuando las inflexiones demasiado bruscas para equilibrar los contrarios bajo el molde supuestamente integrador de un ‘nosotros’ falsamente reconciliado” (Richard 2004: 11) y, por otro, la sobre exposición e hipermediatización de los medios que bajo una operación contraria al silenciamiento “que más que reparar la deuda de una omisión, sugirió un acuerdo entre el gobierno y los medios para despedir el pasado molesto en la clausura final de un ciclo histórico (...)” (2004: 12). Las ideas planteadas por Nelly Richard en la presentación de la publicación de los textos que participaron del *Coloquio Utopía(s) 1973-2003 Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*, advierten que, en la conmemoración de los 30 años mediante la simpleza de la repetición de imágenes del Golpe y la trivialidad del consumo informativo, se intentó liquidar “lo pendiente de un pasado incompleto” (2004:12) para seguir sin la carga de ese pasado incómodo construyendo un presente-futuro sobre la base de la negación antagónica en la perspectiva de perpetuar la hegemonía neoliberal.

Lo acontecido durante la conmemoración en el año 2013 de los 40 años del Golpe militar, no difiere demasiado de lo recién expuesto a propósito de los mecanismos utilizados por los canales oficiales. Una de las diferencias sustanciales hace relación con el contexto social y político en el que se inscriben: la potencia de un incipiente pero innegable disenso instalado principalmente por el movimiento estudiantil del 2011 y la movilización anti represas del mismo año.

levantamientos, revueltas y organización popular a lo largo del siglo XX, pero es sin duda la década del 60' la que presentó un acelerado salto cuantitativo y cualitativo en las experiencias fundantes de lo que se desarrolló durante 1970 y 1973. Según esto, no podemos hablar de la Unidad Popular sin inmiscuirnos en los años que la anteceden, así como tampoco podemos dejar de mirar los procesos revolucionarios de la Región, en particular, la Revolución Cubana.

Probablemente los años 60 y 70 sea uno de los periodos en los que claramente podemos ver y analizar la indivisible relación entre lo político y lo cultural. Lo nítido de esta relación desmonta cualquier intento de separar las prácticas artísticas y culturales de la historia y la política, y la artificial división entre problemas estéticos con los ímpetus militantes revolucionarios. En definitiva, desmonta los intentos explícitos y tácitos de higienizar estas experiencias de las luchas antagónicas, de sustraerlas de la historia.

En este sentido diremos que es posible hablar del contexto político latinoamericano y chileno a través de las prácticas teatrales. Al rastrear las palabras, deseos, experiencias y manifiestos, no solo configuramos un paisaje teatral, sino también un espíritu de época, un compromiso político profundo, una militancia revolucionaria con la vida y con el arte.

Por esta razón es importante indagar en documentos y fuentes que nos permitan exceder el campo que da cuenta de la producción de obras desde una perspectiva elitista e higienizada. Además de visitar historias y teorías del teatro, fue importante para esta investigación el trabajo con revistas culturales y políticas del periodo puesto que se configuran como verdaderas bitácoras de un tiempo. Particularmente las revistas *Conjunto* (Cuba) y *Punto Final* (Chile).

El presente texto está dividido en tres apartados. La primera parte presenta consideraciones sobre la emergencia de un nuevo paradigma internacionalista en el teatro de izquierdas latinoamericano, cuestión que se ve reflejada nítidamente en la revista cubana *Conjunto*. Esta revista es una huella de la experiencia teatral internacionalista y antiimperialista latinoamericana de los años 60 y 70. La incesante publicación de experiencias teatrales militantes de diferentes países latinoamericanos y su relación y reflexión sobre el contexto político social, dan cuenta de aquello. En el caso específico de Chile, encontramos documentos, entrevistas, experiencias, obras que nos muestran como el teatro era parte de la construcción del proyecto socialista de la Unidad Popular.

Otro elemento relevante para este trabajo, es la discusión sobre el concepto Teatro Nacional Popular que se expone en la revista. Este asunto es abordado en el siguiente apartado del presente ensayo, en el que se señala la disputa política del concepto Teatro Nacional Popular entre las prácticas que se insertan desde la idea del pacto social y las que levantan un discurso antagónico.

Finalmente, la tercera parte da cuenta de las experiencias del teatro obrero y militante en Chile entre 1966 y 1973: teatro CUT y Teatro Nuevo Popular (TNP) como prácticas que se inscriben desde la perspectiva antagónica en la producción de un Teatro Nacional Popular que habilite la construcción de un mundo nuevo, en este caso de la mano con el horizonte de la Unidad Popular.

LA EMERGENCIA DE UN INTERNACIONALISMO TEATRAL EN LOS AÑOS 60 Y 70: LA REVISTA *CONJUNTO*

Arte, Pueblo y Revolución, al contrario, son tres valores que no sólo pueden, sino que deben compenetrarse mutuamente. Desde luego, eso requiere que los trabajadores del teatro sean, al mismo tiempo, pueblo, artistas y revolucionarios

Revista *Conjunto*

La revista *Conjunto* es el órgano oficial de las actividades teatrales y una de las publicaciones periódicas de la Casa de las Américas con sede en La Habana. Esta publicación especializada en teatro aparece en el año 1964 (hasta la fecha) y ha contado con colaboración editorial de un gran número de investigadores/as, dramaturgos/as, directores/as cubanas y latinoamericanas, entre ellos, la dramaturga chilena Isidora Aguirre como parte del comité editorial y el director de teatro Eugenio Guzmán como colaborador en varios de sus números.

Más allá de un análisis historiográfico o filológico exhaustivo de la revista, lo que nos interesa de este material es la huella de un proceso histórico revolucionario latinoamericano que movió los límites de la vida, cuyos horizontes de transformación fueron también estéticos. La revista *Conjunto* se constituye como un corpus imprescindible para acercarnos a las múltiples acciones, procesos, obras, reflexiones, manifiestos, entrevistas, diálogos que dan cuenta del compromiso de los y las artistas e intelectuales por la transformación radical de la sociedad.

En diciembre de 1967 se reunieron en La Habana artistas de teatro de toda Cuba para discutir puntos de vistas y soluciones a las problemáticas y urgencias teatrales y sociales de la época. La declaración de este encuentro es implacable. Primeramente, resume y da cuenta de la condición del teatro previo a la revolución, para continuar con un llamamiento al compromiso de los y las artistas con la construcción de una sociedad nueva, y, por lo tanto, con la realización de un nuevo teatro. No hay un mundo nuevo sin revolucionar la imaginación. Las y los artistas mueven su eje problemático: asumen el resultado estético de una obra como la consecuencia de la búsqueda de los recursos que se ponen a circular en relación a las problemáticas que emanan de la realidad, y no en la indagación estética en sí misma. Este cambio de eje explica la insistencia en la invi-

tación a extraer lo máximo de los recursos pobres. Revolucionar la imaginación también significa mover los límites de lo que pensamos y representamos como arte, indagar en aquello que facilite la construcción colectiva (experiencia estética) más allá de los deseos individuales (un fin estético).

Debemos crear expresiones de masividad teatral, que sitúen en la más alta dimensión las necesidades del pueblo; debemos revolucionar todos los campos de la creación teatral: debemos extraer el máximo de los humildes recursos; debemos sustentar que las dificultades son acicate a la imaginación creativa y que las dificultades hacen al hombre y lo dotan de alto espíritu combativo. Nuestra actitud debe ser consecuente y profunda. Nuestro principio debe ser, sobre todo, hacer teatro en todos los rincones del país, haya o no haya teatro... tenemos que responder la concepción fatalista del hombre y la sociedad, propia del medio burgués, con obras que muestren nuestra visión del futuro (...) el teatro no es una ideología, pero sí instrumento de una ideología. El teatro es hoy parte de la realidad misma, es centro de gravedad, está dentro de la sociedad. La máxima expresión de ese instrumento se da hoy en Vietnam, donde, bajo las bombas, se hace teatro. Para los artistas vietnamitas el reconocimiento y la solidaridad de sus hermanos del teatro cubano y la convicción de que mantendremos ese mismo espíritu revolucionario. (*Conjunto*, 1968:5)

Estas ideas de la declaración de principios del primer seminario de teatro, no sólo son un importante testimonio de la relación entre revolución y prácticas teatrales en Cuba, sino en toda Latinoamérica y en Chile específicamente, donde las preguntas y experiencias que movían los límites del teatro y del arte, en la perspectiva de la construcción de nuevas subjetividades que contribuyeran a la transformación de la realidad, se expandían de la mano de la radicalización de la disputa por la hegemonía. Las palabras de esta declaración, sin duda, son una buena síntesis para hablar de una *estructura del sentir* de la época (Williams) de los años 60⁴.

Desde sus primeros números, la actitud antiimperialista y de solidaridad internacionalista con los pueblos que estaban en lucha directa y de resistencia con el imperialismo traza muchas de las páginas de la revista. En 1968, en la Habana, Cuba, intelectuales y

4 Para Beatriz Sarlo la noción de Williams de estructura del sentir, “es la hipótesis teórica adecuada para captar, en una configuración cultural, los momentos de cambio” añadiendo en este sentido lo señalado por Peter Midieron que “El concepto no se utiliza para describir todos los campos de acción social sino aquellos comprometido en un desafío al orden existente” (Sarlo, 2001: 15) A partir de esto, diremos que la ‘estructura del sentir’ no podemos reducirla a un sentir de época expresada en las prácticas sociales y artísticas, sino más bien referirnos a ella como aquel sentir que excede a su propia época en la tensión entre las expresiones que este mismo genera con las que emergen desde un sentir disidente, es decir, en la construcción de subjetividades que se generan en la disputa por la hegemonía.

artistas de más de setenta países de todos los continentes junto a estudiantes y técnicos de teatro cubano, se reunieron en el Congreso Cultural de la Habana. En la revista se señala que en este encuentro “presidió un espíritu común: la lealtad de los hombres y mujeres trabajadores del teatro con su arte, con su pueblo, con su revolución” (*Conjunto*, 1968:1). La declaración de los intelectuales asistentes al Congreso es abiertamente antiimperialista se posiciona frente a la masacre de los pueblos en manos de Estados Unidos, rechaza el capitalismo y abiertamente se declara a favor y como agente activo de la construcción del socialismo. Además, pone el énfasis en desmontar los mecanismos de las técnicas (explícitas y tácitas) del imperialismo para adoctrinar, censurar y cooptar, haciendo el siguiente llamado a artistas e intelectuales:

llamamos a todos los escritores y hombres de ciencia, a los profesionales de la enseñanza, a los estudiantes a emprender e intensificar la lucha en contra del imperialismo, a tomar la parte que les corresponde en la lucha de liberación de los pueblos. Este compromiso debe reflejarse en una toma de posición categórica contra la política de colonización cultural de los Estados Unidos, lo cual implica el rechazo de toda invitación, de toda beca, todo empleo, o todo programa cultural o de investigación, en la medida que dicha aceptación constituyera una colaboración directa con la política mencionada (*Conjunto*, 1968:3).

Esta declaración da cuenta de la radicalidad de la postura antiimperialista: interpelar la ética individual de las y los artistas como una acción colectiva en rechazo de la política imperial. Ya no se trata solo de nombrar ni denunciar los horrores, sino de contribuir con acciones individuales y colectivas a la agudización de las contradicciones hasta hacerlas explotar en la disputa abierta entre socialismo y barbarie que movía a gran parte de Latinoamérica.

Entre artículos, entrevistas y textos dramáticos en *Conjunto*, se abren luminosas ventanas que nos invitan a ver aquellos eventos, comentarios, estrenos que difícilmente están en los archivos teatrales, aquellas actividades que nos revelan la profundidad del compromiso político con el internacionalismo antiimperialista de agentes importantes, en nuestro caso, del teatro chileno:

ATENCIÓN SANTIAGO. El centro de alumnos de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, ha tomado en sus manos la organización del “Viet Nam agresión”, acto de solidaridad donde han de encontrarse todas las manifestaciones artísticas: música, teatro, ballet, fotografía, cine, pintura, escultura, grabado, dibujo, etcétera. Eugenio Guzmán va a dirigir

una pieza de Isidora Aguirre, especialmente preparada para la exposición, a la que se han adherido los principales artistas e intelectuales de Chile. “Viet Nam agresión” es una experiencia nueva, dicen sus organizadores, es protestar, solidarizar, hacer conciencia. Es poner las armas de los intelectuales al servicio de la vida, de la supervivencia. (*Conjunto*, 1968:112)

Esta actividad se enmarca en variadas y múltiples acciones de los años 60 expandidas por todo el mundo en solidaridad con el pueblo de Vietnam. La potencia de estos hechos radica, en que, además de instalar una posición y de difundir la masacre que sufría el pueblo vietnamita, potencia las propias luchas de los territorios donde se realizan estas acciones. A diferencia de la solidaridad que grita exigiendo la paz mundial, el internacionalismo proletario pone su acento en la cuestión de clase. Esto quiere decir que no se entiende la paz como un concepto universal, sino como el resultado de la liberación de la subyugación de unos por sobre otros. La forma del internacionalismo entonces, es liberarse y ayudar a liberarse, consolidando la propia lucha se potencia la de otros y otras, a la vez que el triunfo de otros pueblos potencia la liberación propia. Lo que se defiende, no es un territorio, una nacionalidad o cultura específica, se solidariza a través de la lucha política con las y los explotados del mundo⁵. Esta es la concepción que levanta este encuentro de solidaridad internacionalista con el pueblo de Vietnam que convocan las y los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

Estas experiencias que se multiplicaron en todas partes del mundo han sido invisibilizadas por las grandes historias del teatro, sin embargo, constituyen un cuerpo importante en la actividad teatral internacional de intercambio político y estético de una escena teatral internacionalista que se inserta en la disputa del mundo, que no pretende representarlo, sino que comprenderlo, transformarlo y construir uno nuevo. En esta construcción de un mundo nuevo, las experiencias en la elaboración de los teatros y prácticas escénicas en las repúblicas latinoamericanas entran en disputa, y una de ellas

⁵ La idea de internacionalismo proletario es constitutiva de la concepción de la revolución. Lenin, principal líder de la revolución soviética señala que: “la piedra angular de toda la política de la Internacional Comunista, en lo que al problema nacional y colonial se refiere, debe consistir en acercar a los proletarios y a las masas trabajadoras de todas las naciones y de todos los países para la lucha revolucionaria común por el derrocamiento de los terratenientes y de la burguesía, ya que solo un acercamiento de este tipo garantiza el triunfo sobre el capitalismo” (Lenin, 2012: 119) En Latinoamérica, el mayor exponente de las ideas del internacionalismo fue Ernesto “Che” Guevara, quién no solo dio directivas frente a este asunto sino que hizo de su vida este ideal revolucionario, “¿cómo podríamos mirar el futuro de luminoso cercano, si dos, tres, muchos Vietnam florecieran en la superficie del globo, con su cuota de muerte y sus tragedias inmensas, con su heroísmo cotidiano, con sus golpes repetidos al imperialismo (...) Y si todos fuéramos capaces de unirnos, para que nuestro golpes fueran más sólidos y certeros, para que la ayuda de todo tipo a los pueblos en lucha fuera aún más efectiva, ¿qué grande sería el futuro, y que cercano!” (Guevara, 1999:154)

es la concepción del Teatro Nacional Popular.

LA DISPUTA DE LA CONCEPCIÓN DEL TEATRO NACIONAL POPULAR

La continua lucha de las élites contra el pueblo determina, en el ámbito del teatro, una continua lucha de ciertas élites intelectuales contra el teatro popular. Esta lucha terminará solamente con la victoria del pueblo en el ámbito más general de la sociedad. Las élites afirman que el teatro no puede ni debe ser popular. Nosotros afirmamos que no solo el teatro debe ser popular, sino también todo lo demás, especialmente el poder y el Estado, los alimentos, las fábricas, las playas, las universidades, la vida.

Augusto Boal

Desde los primeros números de la Revista *Conjunto* se desliza una cuestión relevante: la creación y concepción de un Teatro Nacional Popular. Este asunto da cuenta de una disputa política en tanto la función social de los teatros nacionales en Latinoamérica, puesto que éstos abren la posibilidad de expandir una idea de nación y, en este caso, potenciar a través del teatro la construcción de una subjetividad que sustente la transformación radical de la sociedad.

Antes de señalar las ideas que dan cuenta de lo recién expuesto en la revista cubana, es necesario mencionar algunos aspectos generales de lo que significa el proyecto de los teatros nacionales, para así entender el vuelco político (y la disputa) que se produce en los proyectos revolucionarios latinoamericanos de los años 60' y 70'.

Para Luis Chesney (2007), la concepción de un Teatro Nacional Popular en Latinoamérica tendría fuertes influencias del Teatro Nacional francés. Con el surgimiento del proletariado francés en las esferas culturales, la burguesía progresista abre las puertas del patrimonio artístico nacional que hasta entonces era de uso exclusivo de las clases privilegiadas; esto es lo que se denomina: democratización del teatro. La accesibilidad de las masas a los espectáculos con precios reducidos a las obras de cultura universal, que exaltan los grandes valores humanistas, fue la forma con la que se intentaba atraer al proletariado francés.

Luis Chesney señala que en “América Latina también se dio este esquema de un teatro difusor que se define ‘para’ el pueblo y que ha adoptado el mismo nombre de Teatro Nacional Popular (TNP) o simplemente teatro popular como han sido los casos de Colombia, Perú, Chile, México, Ecuador, Brasil y Venezuela.” (Chesney 2007:36)

El teatro popular es inseparable del concepto de colectividad: es el teatro de todo el pueblo, de todas las clases sociales, de todos los ciudadanos, es un teatro de identificación cívica y nacional. El concepto de teatro popular, entonces, “tiene sus orígenes en el Iluminismo, con las ideas de una participación cuantitativa, comunitaria, que comunica grandes sentimientos, efectuado en forma simple y clara, y por sobretodo, fundado en el

interés colectivo”. (Chesney 2007:37)

Estos rasgos de unificación nacional que levantan las nuevas repúblicas latinoamericanas, se insertan en proyectos políticos que niegan la problemática de clase en sus discursos, puesto que lo importante es la construcción de la nación en su totalidad. En definitiva, los teatros nacionales que siguen la tradición francesa enmarcan sus discursos en las políticas de consenso que buscan la consolidación de las nuevas Repúblicas capitalistas, esta vez, dependientes y subyugadas por Estados y potencias imperialistas. Se trata de un teatro para el pueblo aparentemente sin connotación política que involucra un todo nacional. Esta forma de teatro se transforma por parte de los gobiernos, en una expresión difusa y paternalista que antepone y exalta un concepto romántico del pueblo.

Es justamente en los años 60 y 70, cuando los impulsos revolucionarios del tercer mundo apuntan a la conquista de la real independencia, de la autonomía productiva y de la soberanía de los territorios. Ya no se trata de consolidar una nación que niegue la lucha de clases, sino de la construcción de nuevos mundos (socialismo) que avancen, al fin de la explotación, a la disolución de las clases sociales (comunismo).

Para la construcción de un nuevo mundo es necesario un nuevo teatro tanto institucional, profesional independiente, aficionado y militante. En definitiva, experiencias estéticas que se enmarquen en este gran proyecto de transformación de la sociedad.

Desde 1960 en Cuba, solo meses después del triunfo de la Revolución, el Teatro Nacional crea una primera brigada cuya “idea era llevar el teatro hasta los lugares más remotos, adonde nunca había llegado. Y lo lograban” (*Conjunto*, 1964: 60). Seguido a esto, se disuelve la estructura del Teatro Nacional, y se decide crear un grupo móvil: Las Brigadas teatrales, cuyos miembros provienen de la brigada inicial.

Las Brigadas⁶ se presentaban en cooperativas, granjas, fábricas, organismos de masas, en el ejército, etc. Sus escenarios eran múltiples, lo que importaba era el encuentro con los públicos, la expansión del teatro por los territorios y por la vida,

el gran esfuerzo de la brigada está encaminado al logro de un Teatro Nacional Popular, al mismo tiempo que formar autores, directores, actores, etc, que puedan llevarlo a cabo. Queremos, con nuestra labor, llevar el teatro al público trabajador, a las masas. Llevarles el teatro en cualquier sitio en que estén, e interesarlos en el mismo, y hacerles ver que es un medio ameno, agradable de tratar sus problemas... El teatro puede ser la Escuela

6 En un comienzo las Brigadas teatrales, presentaban obras que intercalaban repertorios del llamado teatro universal con dramaturgias locales, para luego avanzar en la construcción y representación de dramaturgias nacionales que dieran cuenta de problemas específicos que enfrentaba el proceso de la revolución cubana.

tanto del limpiabotas como del científico” (...) La brigada se ha forjado en una actitud revolucionaria y tiene conciencia de la importancia de su labor, por eso no teme trabajar aun en las peores condiciones. (*Conjunto*, 1964: 62, 64)

En el número 7 de *Conjunto* aparecen consignadas una serie de ideas que se levantaban en el teatro chileno para consolidar una escena abiertamente de izquierda. Isidora Aguirre, Gustavo Meza, Jaime Celedón, Eugenio Guzmán, Eva Klein, entre otros/as, comentan y responden preguntas específicas sobre su quehacer teatral.

Procesos creativos, trabajos dramáticos, posiciones frente a la dirección, reseñas de estrenos y formación de grupos profesionales, aficionados y militantes son algunas de las experiencias con las que se da cuenta de la búsqueda de estos artistas por producir un teatro que no rehuya de los problemas nacionales ni latinoamericanos que atravesaban la época.

Un ejemplo contundente de esta toma de posición se manifiesta en la declaración de la compañía Teatro ICTUS, luego de 11 años de trabajo escénico:

nuestra búsqueda, que durante 11 años se había concentrado en un teatro contemporáneo que inquietara al público tanto en lo formal como en lo conceptual, desembocó en 1967 en un teatro de denuncia... hemos superado ya la etapa de la experimentación por la experimentación. Hemos dejado atrás el laboratorio de formas que terminaba por transformarnos en un grupo de gran éxito en el público burgués chileno. (...) hay que decir las cosas, sin temor. Hay que molestar, herir, escupir, con audacia. Debemos atacar con fiereza, aun a riesgo de que nuestra hermosa y confortable sala de 180 butacas se transforme un tiempo en una barricada semiabandonada. (...) así hemos presentado un espectáculo de denuncia que titulamos: Proceso a un proceso, basado en el llamado juicio a Régis Debray. (*Conjunto*, 1968: 82)

Esta declaración del ICTUS, si bien se enmarca en una decisión de la propia búsqueda artística del grupo y no de manera explícita en la relación con otros públicos ajenos a la escena teatral, la posición de escupir, de atacar con firmeza, da cuenta de un cambio del eje en la problemática artística: dejar de indagar en los procedimientos estéticos en sí mismos para poner el acento en la búsqueda de los recursos y dispositivos teatrales y dramáticos que permitan hacer circular un problema social y político de carácter nacional.

Esta serie de reflexiones sobre la escena nacional, a pesar de señalar diferentes obras y formas de representación (estrenos del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica: *Topografía de un desnudo* de Jorge Díaz y del ITUCH: *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, de

Pablo Neruda, hasta las primeras obras del teatro obrero de la CUT), “parece primar esa necesidad actual de hacer del teatro un instrumento de lucha; el teatro que no quiere quedarse rezagado, al margen de las guerrillas en la sierra, que ensaya maneras propias en el despertar común” (*Conjunto*, 1968: 76)

En esta misma edición se publica la declaración de principios del departamento de teatro de la Universidad de Chile firmada por Domingo Piga director de la Escuela. En el documento se plantea la necesidad de construir una política de extensión de acuerdo con los postulados de la Universidad que se declara antiimperialista y antiburguesa (posición de la institución que se señala en la misma declaración). Convoca a transformar “el concepto de extensión-caridad” y el “programa o repertorio para el teatro Antonio Varas, para la burguesía culta y privilegiada”, planteando la necesidad de la producción de un teatro nuevo que expresara en forma y contenido las agudas contradicciones de la época. Se trata de pensar las obras en relación a los públicos que van dirigidas con el propósito de contribuir al proceso de transformación social.

La acción del Teatro se llevará a todo el país, y a los barrios, a los colegios, escuelas, sindicatos, con dos o más equipos simultáneos, ahora con audacia, pero con clara conciencia de los principios que sustentamos (...) Esta apertura del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile busca integrar en su hacer artístico a la sociedad toda, va a basarse, además de su columna vertebral ideológica, en la creación de un gran teatro nacional y popular. (*Conjunto*, 1968: 101)

Al igual que los principios de las Brigadas teatrales en Cuba, el propósito del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile apunta a la construcción de un Teatro Nacional Popular que se aleje de las concepciones heredadas de la tradición francesa, que pretenden la construcción de una nación a partir de la negación de los antagonismos.

El concepto de Teatro Nacional Popular que restituye estas prácticas no habla de los problemas nacionales en general, sino de las penurias de sectores de clase específicos, aquellos que venden su fuerza de trabajo para construir la nación y son explotados y humillados, llevados a vivir en condiciones miserables. En este sentido se introduce una tensión interesante respecto al concepto de nación, puesto que logra desplazar algunos preceptos totalizantes sobre esta idea. La concepción de nación clausura el carácter antagonístico de la sociedad, disuelve la “clase” en el “pueblo” que, a su vez, se disuelve en la “nación”. Podríamos pensar que el ímpetu de estas experiencias de Teatros Nacionales Populares corrompe esta noción y sitúan a la “clase” (proletariado y campesinado) en el “pueblo” y al “pueblo” en la “nación”. Esto quiere decir que la insistente búsqueda de las y los artistas por producir un teatro que hable de los problemas nacionales se refiere a la elaboración de una escena que exponga los problemas de las clases subalternas. La dis-

puta del concepto de Teatro Nacional Popular se forjaría entonces entre la idea de pacto social y la de un discurso antagonico.

El Teatro Nacional Popular (situado desde el antagonismo), no se trataría de una institución⁷ particular, sino de múltiples experiencias teatrales profesionales, aficionadas, obreras y militantes que bajo distintas estrategias organizativas y artísticas, levantaron una serie de obras, encuentros y acciones, enmarcadas en el proyecto político que construiría esta nueva nación en la que el pueblo, desde una perspectiva de clase, fuese el protagonista.

TEATRO OBRERO Y MILITANTE EN CHILE ENTRE 1966 Y 1973: OTRA ESCENA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA UNIDAD POPULAR

¿Sabe, compañero, como me acerqué a las ideas revolucionarias? ... pues actuando... era adolescente... en un conjuntito teatral de un pueblito de campo... sé bien lo que digo

Luis Figuera, Revista *Punto final*

La Unidad Popular constituyó una revolución política y cultural⁸ que se gestó con levantamientos, revueltas y organización popular a lo largo del siglo XX, pero es sin duda la década del 60', la que presentó un acelerado salto cuantitativo y cualitativo en las experiencias fundantes de lo que se desarrolló durante 1970 y 1973. Es en este periodo donde se registran en Chile dos prácticas teatrales vinculadas con la Central Única de Trabajadores (CUT): el teatro CUT y el Teatro Nuevo Popular (TNP)⁹.

Ambas experiencias se inscriben en una revolución artística y teatral que convocó a numerosos/as artistas e intelectuales de la época. A pesar de que sus principales objetivos eran educar y difundir las ideas de la transformación social (asuntos que han sido sepa-

7 Este trabajo se centró en abordar el concepto de Teatro Nacional Popular como una problematización teórica y política y no desde la perspectiva institucional. Es por esta razón que no hay una indagación histórica de la constitución del Teatro Nacional Chileno.

8 En Chile, los impulsos revolucionarios fueron encausados a través de la "vía pacífica", intento de llegar al socialismo utilizando las estructuras propias de la democracia burguesa, lo que posibilitó la reacción y la instauración de la dictadura cívico militar.

9 Este trabajo se centra en dos experiencias teatrales obreras y militantes, el teatro CUT y el Teatro Nuevo Popular (TNP), dejando fuera otras prácticas por razones propias de los tiempos investigativos. Una de ellas es el Teatro Experimental Popular Aficionado (TEPA), dirigido por Isidora Aguirre. El TEPA -una "propaganda política con forma teatral" como lo señalaba la propia autora- es un conjunto de obras que problematiza directamente la contingencia entre los años 1969 y 1973. Distinguimos dos grupos en ellas. Uno corresponde a una serie de obras resultantes de talleres con pobladores, reos y estudiantes que abordan los problemas específicos de cada comunidad. El segundo grupo, reúne las obras de *Los Cabezones de la feria*, obras de carácter festivo que fueron hechas para promover las políticas de la Unidad Popular y denunciar la campaña de desprestigio de la derecha. (Ed, JVG). En octubre del 2019, gracias a Ediciones JVG, es posible acceder a este material hasta esa fecha de difícil acceso.

rados de las finalidades artísticas por las grandes historias del arte), movieron los límites de la práctica teatral, de sus procesos y metodologías de creación y producción, de sus concepciones estéticas, de la relación con los espacios de representación y con los públicos, en definitiva, una nueva experiencia teatral que se sumó a las transformaciones de todo un pueblo.

Siguiendo el camino trazado por los teatros obreros de los años 1920 y 1927 en el norte grande -cuyo principal representante fue el político y agitador social Luis Emilio Recabarren- estas experiencias se movilizan bajo el lema: “Por un movimiento teatral sindical al servicio de las tareas transformadoras del país” (Bravo-Elizondo. 1991:105).

Orlando Rodríguez hace un diagnóstico de la situación y recorrido histórico del teatro obrero en Chile:

Nosotros teníamos una tradición un poco cortada de lo que fue el teatro obrero. Un gran líder popular en Chile, que fue Luis Emilio Recabarren (...) entendió que el teatro era un gran vehículo de doble filo: un vehículo cultural y un vehículo para contribuir a la toma de conciencia de los trabajadores. Se desarrolló a partir de entonces, proliferó el teatro obrero, el teatro popular, en sindicatos, gremios, asociaciones de trabajadores, etc., hasta fines de la década del 20. (*Conjunto*, 1968: 10)

Rodríguez plantea que la intermitencia de esta práctica y de su potencia revolucionaria se debió a varios factores sociales y políticos. La persecución y represión a los y las trabajadoras, la destrucción de los sindicatos y la disolución de los grupos teatrales obreros durante la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo (principalmente entre los años 1927 y 1930) produjo la suspensión de casi toda esta actividad. Desde el año 1932, el nuevo gobierno, consciente de la labor cultural de estos organismos de los y las trabajadoras, subvenciona una serie de grupos y eventos en este sentido, pero con una “especie de control indirecto que muchas veces los trabajadores que no estaban formados políticamente caían en el juego y empezaban a hacer un teatro de entretenimiento por el entretenimiento.” (*Conjunto*, 1968: 11) Lo interesante que el autor desliza en esta cuestión es que el solo hecho de que el teatro sea producido por trabajadores no significa que tenga una perspectiva de clase ni revolucionaria, es decir, no se trataría de un asunto esencialista del *ser* trabajador, sino de la conciencia de clase que deviene en perspectiva ideológica y política de construcción de un nuevo mundo.

Para Rodríguez, las actividades que se promueven desde el Frente Popular (1936-1941), (principalmente los teatros bajo carpas que recorrían de norte a sur el país), continúan una lógica de Estado paternalista que promueven un hacer teatral popular disociado de la actitud política del teatro de los tiempos de Recabarren, que convocaba a los trabajadores y trabajadoras a organizarse para lograr la transformación radical de la realidad. El

autor ve, en estas prácticas promovidas por el Frente Popular,

grupos obreros que se desvinculaban de la lucha misma, es decir, incluso se producía un divorcio entre el elenco teatral y el sindicato y, a veces, un fenómeno más grave: que el sindicato, siendo orientado por sectores de avanzada, tenía en la expresión de su teatro, del teatro sindical, manifestaciones de teatro conservador o reaccionario. (*Conjunto*, 1968: 11)

Luego de esta crisis, la CUT “se dio cuenta que no podía descuidar la cuestión cultural” (*Conjunto*, 1968: 11) y en el año 1966 creó el Teatro CUT. Se realizó un convenio con la Universidad de Chile para entregar apoyo técnico, pero la elección de obras, la escritura de algunas de sus dramaturgias, en definitiva, los lineamientos ideológicos los daba la Central Única de Trabajadores.

La primera obra del grupo fue *Santa María*, se estrenó el 21 de diciembre de 1966 a cincuenta y nueve años de la matanza de la Escuela Santa María de Iquique. Este inicio del grupo constituye una acción que vincula el pasado y el presente, que habilita una genealogía propia del movimiento obrero: recupera un hecho que contiene la exaltación de la organización y del esfuerzo e ímpetu revolucionario a través de una gran caminata por el desierto y, a la vez, advierte y señala que las fuerzas represivas del Estado no durarán en ser implacables en masacrar no solo la ideas sobre otros mundos posibles, sino que los cuerpos de quienes se dispongan en esta tarea.

Es difícil rastrear la cantidad de estrenos y consignar con exactitud todos los nombres de las obras. Además de este primer estreno, Julio Huasi, escritor y crítico literario en la Revista *Punto Final* (1967), da cuenta que el grupo estrenó dos obras en 20 días. Una de ellas, *Encuentro* de Elizando Rojas, toma como modelo la dramaturgia del argentino Osvaldo Dragún en *Historias para ser contadas* para problematizar en varias matanzas obreras y de campesinos ocurridas hasta el año 1934. Orlando Rodríguez menciona en un artículo para la revista *Conjunto* las obras *El Futbolista*, que aborda las plataformas reivindicativas de las luchas; *El Cromire*, que pone en escena las tradiciones en los movimientos obreros, ambas de Víctor Torres; y *El tren amarillo* de Manuel Galich un texto de difusión de las ideas revolucionarias. Esta obra participó en el Festival Nacional de Teatro Independientes y Aficionados en la Sala Antonio Varas. En 1968, la Universidad Católica organiza el Primer Festival Universitario-Obrero en el que se presenta *El Umbral*, de José Chesta según referencia Luis Pradenas (2006).

Pedro Bravo-Elizondo señala que la actividad del grupo de teatro militante¹⁰ se intensifica durante el gobierno de la Unidad Popular y que tras el golpe de Estado de 1973

10 Al referirnos a teatro militante seguimos la caracterización hecha por Lorena Verzero que, en términos generales, se remite a aquellas prácticas culturales y escénicas cuyos objetivos y modos de produc-

continúa su actividad, pero no hay certeza de una fecha de cese ni de las obras que se hicieron en ese periodo. Elizando Rojas, un trabajador autor del teatro CUT, describe de la siguiente manera los impulsos que movilizan la creación de este grupo de teatro:

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

Estas palabras ya no se refieren a una interpelación a los artistas a posicionarse sin titubeos frente a lo político, sino que dan cuenta de la acción de los y las trabajadoras por tomar y poner en sus propias manos la experiencia artística y utilizarla como herramienta que construya la revolución. Tampoco es una renovación teatral o una cuestión de incorporar al teatro problemas sociales, es un grito político de compromiso y militancia con la disputa de la realidad. El arte habla a medias, el teatro obrero no, su posición es de clase y esto no permite ambigüedades. No necesita adornos, quiere exponer, transparentar y empujar las contradicciones hasta que estalle la lucha de clases.

Bajo el ímpetu de estas concepciones teatrales y militantes, en el año 1968 la comisión de teatro de la Central Única de Trabajadores junto a la Universidad Técnica del Estado (UTE) impulsa la creación del Teatro Nuevo Popular (TNP), en el marco del convenio CUT-UTE. Este convenio da cuenta del esfuerzo institucional que supone la creación de este grupo teatral al servicio de las pretensiones de la transformación social y política del país. Jóvenes artistas, recién egresados, trabajan para y con la CUT, pero financiados por la Universidad Técnica del Estado, es decir, artistitas-empleados del Estado que ponen al servicio sus capacidades físicas e intelectuales para los fines políticos de la Central Única de Trabajadores y su comisión de cultura.

Dada sus características el Teatro Nuevo Popular no reconoce filiación con las formas, contenidos, ni prácticas del teatro tradicional ni comercial. “Tampoco se identifica con esa otra tradición de altísima jerarquía estética y creadora, muy propia de teatro chileno, que es la universitaria” (Bravo-Elizondo, 1991:108) El TNP se autodefine como un “conjunto piloto de desarrollo de las formas y contenidos populares, didáctico y de agitación para promover los conjuntos de trabajadores” (1991: 108). Este carácter de agitación es ción se relacionan con los de la militancia política de la época. (Verzero, 2013).

el que hizo del TNP un teatro móvil, de múltiples escenarios, cuyas obras a representar estarán determinadas por los intereses de la clase trabajadora.

Luis Pradenas en libro *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias siglos XV y XX* (2006) señala que el TNP, entre el año 1971 y 1973 realizó una serie de giras por Chile presentando tres obras: *El Círculo de Tiza Caucasiense*, de Bertolt Brecht; *Tela de Cebolla*, de Gloria Cordero; y *La Maldición de la palabra*, de Manuel Garrido. ¿Cuáles eran los problemas urgentes a escenificar que se representaban en estas obras? ¿Podemos ver a través de las obras los “intereses de la clase trabajadora”? ¿Cuáles eran sus procedimientos escénicos?

Encontrar los textos de estas obras resulta una tarea casi imposible, y para efectos de esta investigación no fue la excepción. Sin embargo, a través de una entrevista realizada al actor José Secall^{II} –quien fue parte del TNP desde el año 1971– y de notas de prensa de la época, es posible acercarnos a ellas e intentar bordear las preguntas antes expuestas.

El actor José Secall, señala lo siguiente en términos generales sobre las problemáticas de *La Maldición de la Palabra* y *Tela de Cebolla*:

La Maldición de la Palabra ¿De qué se trata esta obra? Precisamente de eso, lo dice el título, de la maldición de la palabra, el campesino no se atrevía a hablar. Estaba subyugado, obviamente por el patrón, por los capataces, el temor que tenían de que los echaran del campo, donde tenían su casita, en tierras ajenas. La necesidad de la sindicalización campesina, simple, eso era. (...). *Tela de Cebolla* trataba de la estatización de la industria. ¿Qué estaba pasando con las industrias estatizadas en ese momento? Sobre todo, el boicot de los trabajadores que estaban trabajando para la derecha. El boicot dentro de la industria para hacer más lenta o paralizar la producción. No era menor. Era una tarea urgente. (Secall, 2018)

En ambos casos el mensaje era directo en relación al éxito de la política de la Unidad Popular. El teatro obrero tenía la labor de contribuir a señalar aquellos puntos que generaban contradicciones en el mismo movimiento popular: las relaciones sociales de dominación con tintes feudales en el campo chileno y la disputa dentro de las fábricas por los medios de producción.

Lo interesante aquí es que el teatro como herramienta opera accionando en lo particular que se necesita trabajar en la construcción de un proyecto, y no solo como difusor de las ideas de la revolución en general. Es decir, el TNP iba construyendo junto con múltiples experiencias artísticas, las subjetividades que se necesitaba para sustentar el

^{II} Entrevista realizada por Patricia Artés, en el marco de la investigación del proyecto: El asalto político a partir de lo estético: el teatro político metropolitano de la época de sesenta. Folio 438889, financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, FONDART, convocatoria 2018. Responsable Cristian Aravena Aravena. Santiago de Chile.

proyecto popular.

En el caso de *La maldición de la palabra*, es posible aproximarnos con más profundidad a sus procedimientos y contenido, a través de las notas de prensa de la época. Esta obra de Manuel Garrido, dirigida por Alexander Mamlay, obtuvo el premio especial INDAP, como la mejor obra campesina en el Concurso de Teatro Social convocado por la CUT, y fue estrenada en el Teatro de la Escuela de Artes y Oficios de la Universidad Técnica del Estado en 1971. *La maldición de la palabra*¹², es descrita de la siguiente manera en el diario *La Nación*,

La obra esta estructurada en cuadros que presentan diferentes situaciones, relaciones familiares, mercantiles, laborales y de lucha sindical en la cuales el factor desencadenante de los conflictos es la posesión o carencia de un arma que puede resultar instrumento de opresión o liberación, según como o quién la utilice: la palabra. Las primeras escenas plantean problemas a nivel de relaciones familiares que reflejan, sin embargo, una realidad que es común al campesinado: la imposibilidad de expresar por medio del lenguaje los sentimientos más auténticos. La imposibilidad de comunicación entre padres e hijos, la explotación de los artesanos populares por parte de comerciantes que los enreda con palabras, son los problemas centrales de estos primeros cuadros. Progresivamente se va desarrollando el conflicto social colectivo: el enfrentamiento de los campesinos con el sistema latifundista, representado por un contador patrón, que consecuentemente conduce a la toma de conciencia que finalmente los llevará a construir el Sindicato, primera arma organizativa para el enfrentamiento. (*La Nación*, 1971)

En estas palabras observamos como esta pieza fue construida con el ánimo de contribuir a la toma de conciencia de la necesidad de apropiarse de la palabra en la perspectiva de la organización campesina. La estructuración en cuadros sugiere que cada situación que se pone en juego tiene cierto grado de autonomía, y va sumando elementos al relato en su conjunto. Cada una de estas escenas deslizaría un problema de poder en relación a la distribución de la palabra, que se va desplazando desde el espacio íntimo familiar al territorio político social. Pareciera ser entonces que la obra se estructura como una operación dialéctica: una acumulación cuantitativa (la toma de conciencia del poder de la palabra individual) que da paso a un salto cualitativo (la toma de la palabra colectiva y

¹² La obra *La Maldición de la palabra* fue llevada al cine. Su estreno estaba previsto para “el día 13 de septiembre Ministerio del Trabajo. Hicimos la película y era precioso porque partía la película con el signo de la CUT, departamento de cine. Emocionante, imagínate. Alcanzamos a verla con viejos campesinos acá en Santiago. Nunca llegamos al estreno de la película, y la película se perdió” (Secall 2018).

la creación de un sindicato).

“La obra refleja la idea fundamental de que tener “el dominio de la palabra”, no es otra cosa que poseerse a si mismos, ser dueños de su libre voluntad, que es la voluntad de todos, la voluntad de la clase” (*El Siglo*, 1971). Es tal la potencia que la obra otorga a la palabra, que tenerla, significa ser los forjadores del propio destino, que bajo la premisa colectiva comunista no es otra que el destino de la clase proletaria en su conjunto. Esta cuestión tiene directa relación con la concepción emancipadora que Luis Emilio Recabarren otorgaba a la educación,

El mayor obstáculo para la igualdad social es hoy la diferencia de cultura y de educación de los hombres, junto con la diferencia de costumbres. Pues bien, todo esto puede desaparecer con solo facilitar los medios de educación y cultura y de multiplicarlos de modo que con pocos años de activa labor desaparecería toda la incultura y grosería de la sociedad. (Recabarren, 2005:17)

Para Recabarren, como en *La Maldición de la palabra*, la usencia de conocimiento (la palabra), supone subyugación y deterioro de las relaciones sociales incluidas las más íntimas. Al contrario, el acceso y producción de conocimiento, y el poder de la palabra, serían la posibilidad de subvertir la condición de precariedad en la perspectiva de la construcción de otro mundo sin explotación: el socialismo.

Otro recurso dramático que nos parece importante señalar, es la incorporación de un narrador, un “poeta popular¹³”, que “va cumpliendo un papel que no se limita al comentario o la mera relación de los hechos que se van suscitando, sino que asume diversos roles: saca conclusiones y va dando cuenta, en cada caso las causas de su origen” (*Puro Chile*, 1971). Este elemento da cuenta de la intención de mostrar lo que provoca el problema social y no solo representar sus consecuencias. La escena como una forma productiva que evidencia el funcionamiento de las estructuras de poder (teatro político), y no como la representación mimética de las consecuencias humanas de dichas estructuras (teatro social).

A grandes rasgos entendemos al teatro político como aquel que por medio de sus mecanismos de producción indaga en las relaciones de poder y de dominación (hacer visible lo invisible). Un discurso teatral que expresa la relación de antagonismos políticos. En el libro *La escena Constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, César de Vicente señala que

lo que hace político al teatro no es el tema, ni siquiera el problema huma-

¹³ “Poeta popular” se refiere a poeta popular. “Pueta”, es la forma de entonación de la palabra de los sectores populares en Chile.

no, sino la estructura social, la constitución social a partir de una relación de poder (...) Desde esta perspectiva, el teatro político es una forma productiva (no es imitación) que tiene un objeto específico de indagación: el poder, una forma de presentarlo: mostrando las relaciones sociales que lo determinan, y una teoría. (2013:70).

Siguiendo esta idea, lo que se estaría proponiendo en *La Maldición de la palabra*, es una forma de presentar que la usencia de la palabra es, a su vez, una ausencia de poder social que estaría determinada por los mecanismos de dominación propios de la estructura patronal campesina. La toma de la palabra significa en esta obra la facultad de reconocer las condiciones reales de existencia, y la posibilidad de modificarla a través de la organización social y política (el sindicato).

Las representaciones se realizaban a través de “una forma teatral sencilla, ágil, desnuda de la gran maquinaria teatral, sin bastidores, ni decorados (...) con un escenario desarmable o de uso múltiple” (Bravo-Elizondo, 1991:109).

José Secall, describe de la siguiente manera la propuesta estética del TNP,

estábamos tan imbuidos en lo nuestro que no nos interesaba mirar para el lado. No teníamos mayor relación con las compañías de teatro. Éramos muy soberbios en ese sentido. Nosotros estábamos haciendo lo que había que hacer. No te digo que despreciábamos a los demás en ningún caso. Pero no nos interesaba. Porque estábamos muy metidos en lo nuestro.

(...) Yo siempre digo que nosotros hicimos un teatro político, agitativo, didáctico y de pronto panfletario, claro, era eso, y lo hacíamos con muchas ganas y buscando la excelencia artística, la propuesta estética. Éramos muy cuidadosos en eso. Y la propuesta estética era: mínimos elementos y vestuario muy cuidadoso (cuidadoso en el sentido de que tu veías eso, y era un espectáculo, no algo hecho a la rápida), había un sentido estético en lo que estabas viendo; en las actuaciones, en la puesta, en el vestuario. Todos eran egresados de escuelas, entonces ellos tenían eso clarísimo. (Secall, 2018)

Esta simpleza en la utilización de los recursos daba cuenta de un lenguaje teatral que tenía sus propias complejidades y búsquedas, que se enmarca desde la indagación de una estética proletaria que no puede ser leída desde los cánones y prácticas de la estética burguesa.

Juan Andrés Piña señala a propósito de los contenidos de las obras del TNP y de su relación con los públicos que “siempre era posible adaptar sus parlamentos y personajes a las inquietudes y necesidades que presentara el público espectador” (2014: 671). Esta flexibilidad temática de las obras, refuerza la idea de que lo que realmente importa a

estas prácticas era el problema del poder (lo político) y no el tema en el que estuviesen inscritas (la política) (Mouffe, 2011). Además de esta adaptación de los parlamentos y personajes, lo que nos parece muy importante como forma de producción era el trabajo en conjunto entre autore/as, trabajadore/as, directores y actores y actrices.

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

Esto da cuenta de que el asunto principal de la obra, la distribución igualitaria de la palabra y el conocimiento, es una cuestión que excede los límites de la pieza teatral y se instala en los modos productivos de la construcción de la obra misma. Esto es de suma importancia porque lo que haría sería desarticular las relaciones jerárquicas del teatro no solo dentro del grupo artístico –como sería con las creaciones colectivas– sino que en el supuesto de quienes son los convocados a producir teatro, habilitando un espacio hacia los y las trabajadoras como agentes activos de la construcción teatral.

Las obras del TNP se dieron de norte a sur del país: el campo, la fábrica, las poblaciones, el sindicato, la mina fueron sus principales escenarios.

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

rectamente. Ni te digo las peleas que se armaban. (Secall, 2018)

Lo que aquí sucedió fue un cambio en el eje mismo de la concepción y la producción de imaginarios que, como menciona Secall, fue posible por la solida red entre el trabajo cultural y las organizaciones de trabajadoras y trabajadores. Lo que pretendieron las experiencias antes nombradas fue superar las estructuras del viejo teatro “en que el hombre de teatro es un creador individualista, aislado y sujeto a las múltiples presiones de un aparato teatral comercializado, deformante y deformado” (Bravo-Elizondo, 1991:108), por una práctica teatral que emerja de otras condiciones de trabajo y que esté ligada a las y los trabajadores y a sus orgánicas y, en el caso de TNP, “a una política acertada” de extensión universitaria.

El teatro CUT y el TNP, fueron prácticas de teatro militante en los que el sujeto histórico convocado a hacer la revolución, la clase trabajadora, era protagonista como problema, artista, gestor y público.

CONCLUSIONES

Para las prácticas teatrales militantes de los años 60 y 70, la relación con lo político y la política es indisoluble. Por un lado, buscaron los modos productivos que les permitiera hacer circular problemáticas vinculadas con las estructuras y relaciones de poder (lo político) y, por otro, levantaban el programa militante de su organización (la política). Para las Brigadas teatrales (Cuba), y los grupos teatrales CUT y TNP (Chile), develar escénicamente los mecanismos de dominación que provocan las condiciones miserables de la existencia de las clases populares, contribuiría al fortalecimiento de la conciencia de clases, por lo tanto, al proyecto de construcción del socialismo al que adscribían como militantes.

En ambas experiencias (cubana y chilena), si bien las cuestiones que se ponían en escena estaban vinculadas con los problemas concretos y específicos de una comunidad o territorio determinado, la política internacionalista y antiimperialista fue un elemento importante del horizonte socialista. Esto se expresó en la realización de eventos y actividades en apoyo y solidaridad concreta con el pueblo de Vietnam, y en publicaciones de la revista *Conjunto* en la que se visibilizaba a través de experiencias teatrales, las luchas de los pueblos en Latinoamérica y el mudo. En este sentido la experiencia cubana, sus órganos de difusión y de discusión política teatral, fueron un referente fundamental para la experiencia chilena.

Las prácticas teatrales que se sitúan y autodefinen como populares y de clase, contribuyeron a la emergencia de lo que se llamó la “nueva cultura popular” chilena y latinoamericana y, que, al estar vinculadas con la problematización de clase, derivaron en la expresión de una “cultura popular proletaria”.

Eduardo Restrepo propone *lo cultural* como una posibilidad de apertura a la noción de *la cultura*¹⁴. En términos generales la cultura sería una categoría para ver el mundo y, lo cultural, una posibilidad para construirlo.

Según esto, estaríamos ante una experiencia de la clase trabajadora en la que la construcción del mundo significó reconfigurar los modos productivos, las relaciones sociales y los modos de imaginar. Un estallido en la linealidad histórica que no da cuenta de *la cultura* de un pueblo sino de la potencia de *lo cultural* proletario como posibilidad radical de otra sociedad, de otra vida posible.

El teatro obrero y militante fue un engranaje más en la gran tarea de construcción del socialismo chileno. No fue la única ni la más importante, pero tampoco la representación artística que acompañó un proceso, fue parte del proceso de *lo cultural*, lo posibilitó con trabajo, imaginación y afecto.

La idea de *lo cultural* resulta de vital importancia puesto que nos permite mirar estas experiencias en su complejidad, en la red de elementos que las componen y no aislarlas en términos disciplinares ni ponerlas en valor en tanto fracaso del proyecto político o de idealización de un pasado revolucionario.

Ya son 50 años del triunfo presidencial de Salvador Allende y la Unidad Popular, y lejos de ser una pieza de la historia aislada en el pasado, este acontecimiento aún se nos presenta como potencia del porvenir. Más allá del proyecto en su dimensión macro, las experiencias micropolíticas, en este caso las prácticas teatrales militantes, fueron capaces de habilitar otras relaciones sociales y productivas en el arte y en la vida. Lo que sin duda nos puede seguir iluminando en el enrevesado presente que atravesamos. Y, porsobre

14 El antropólogo e investigador cultural Eduardo Restrepo en su libro *Intervenciones en teoría cultural*, hace un recorrido histórico del problema de la categoría de cultura, señalando dos concepciones dominantes, por una lado, la cultura entendida como la totalidad de lo aprendido y producido por el ser humano, opuesto a la naturaleza (Tylor) y, por otro, las conceptualizaciones que toman la cultura desde un punto de vista del significado (lo simbólico, el sistema de representaciones) separado -aunque las cruce- de la dimensión económica, histórica y social. Restrepo plantea que ambas concepciones ven la 'cultura como una isla'. Los modelos que conciben la cultura como una dimensión aislada han sufrido diversas críticas, la principal de ellas es el reduccionismo (culturalismo) que este implicaría para el análisis cultural, puesto que todo, cualquier problema se puede explicar usando, como señala Restrepo, la palabra mágica de cultura. Varias de las críticas a la categoría apuntan principalmente a que este concepto tiende a las lógicas de los consensos, diluyendo los conflictos, las representaciones inscritas en relaciones de dominación.

Una de las tendencias críticas a esta concepción de la cultura plantea *lo cultural* como salida a la pretensión de totalidad "La especificidad de lo cultural sería el significado, entendido más como una investidura constituyente de cualquier práctica o relación social y menos como un ámbito separado y autónomo de la vida social" (Restrepo, 2012: 34). La investidura de constituyente haría de lo cultural una concepción más productiva puesto que no pretende la unidad, sino que se encuentra en lo que constituye las relaciones sociales: el antagonismo, y no esconde el conflicto sino, por el contrario, lo problematiza y lo transparente.

todo, apaciguar las preguntas sobre nuestro presente, puesto que abre posibles ahí donde la impotencia impera.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, I. (2019). *Teatro Experimental Popular Aficionado (TEPA)*. Santiago: Ediciones JVG
- Benjamin, W. (2008). *Tesis Sobre el concepto de Historia y otros fragmentos*. México D.F: Itaca.
- Bértolo, C (ed.) (2012). *Antología Lenin. El revolucionario que no sabía demasiado*. Madrid: Catarata.
- Bravo-Elizondo (1991). *Raíces del Teatro Popular*. Guatemala: Impresos D&M
- Chesney, L. (2007). *Teatro en América Latina: Siglo XX*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Colección Revista teatral *Conjunto*: (1964) 1-3; (1967) 4-5; (1968) 6-7; (s.f.) 8; (s.f.) 10; (1973) 16.
- Colección Revista *Punto Final* (1967) 19-23.
- De Vicente, C. (2013) *La escena Constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de documentación crítica.
- Escalona, C (2013) Nota periódico chileno La tercera.
- Fernández, F (ed.) (1999). *Ernesto Che Guevara, escritos revolucionarios*. Madrid: Catarata.
- Jelin, E. (2002). *Los Trabajos de la Memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- “La Maldición de la palabra, estreno del Teatro Nuevo Popular”. *El Siglo* (1971). Archivo de Referencias Críticas.
- “La Palabra una arma peligrosa”. *La Nación* (1971) . Archivo de Referencias Críticas.
- “Mañana teatro popular”. *Puro Chile* (1971). Archivo de Referencias Críticas.
- Mouffe, C. (2011). *En torno a lo político*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Piña, J (2014). *Historia del teatro chileno 1941-1990*. Santiago: Editorial Taurus.
- Pradenas, L (2006). *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. Santiago: LOM.
- Rancière, J. (2005). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago: Palinodia.
- Recabarren, L. (2005). *El socialismo: ¿Qué es y cómo se realizará?*. Santiago: CEME.
- Restrepo, E. (2012). *Intervenciones en Teoría Cultural*. Popayán: Editorial Universitaria del Cauca.
- Richard, N. (2001). “Presentación”. Richard, Nelly (ed.). *UTOPIA(S) 1973-2003 Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro* (pp. 11-16) Santiago: Universidad Arcis.
- Sarlo, B. (2001). “Prólogo” a Raymond Williams. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.
- Secall, J (2018). Entrevista realizada por Patricia Artés, en el marco de la investigación del proyecto: El asalto político a partir de lo estético: el teatro político metropolitano de la época de sesenta. Folio 438889, financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, FONDART, convocatoria 2018. Responsable Cristian Aravena Aravena. Santiago de Chile.
- Verzero, L. (2013). *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Editorial Biblios Artes y Medios.
- Villegas, J (2006). “La representación de los sectores campesino en el teatro de comienzos de siglo: el caso de Antonio Acevedo Hernández”.