

## ***La escena inquieta. Teatro político metropolitano de la época del sesenta***

Editores: Cristian Aravena Aravena, Brian Smith Hudson.

Ediciones A89, Chile, 2018. Páginas 132.

---

Mg. Lorena Saavedra González<sup>1</sup>

[maria.saavedra@upla.cl](mailto:maria.saavedra@upla.cl)

El texto estructurado en cinco ensayos, es el resultado de la investigación “El asalto político a partir de lo estético: el teatro político metropolitano de la época del sesenta”, proyecto de investigación financiado por Fondart Nacional convocatoria 2018, cuyo equipo de investigación estuvo compuesto por Cristian Aravena, Patricia Artés, Catalina Devia, Maritza Farías y Brian Smith. El escrito devela desde diversas aristas el clima de época suscitado en la década del 60, no obstante, se recogen lecturas anteriores para comprender el devenir de la historia chilena en la escena social y sus incidencias en el teatro político metropolitano.

Dicha década, de grandes cambios en la escena nacional, permite identificar y aseverar la innegable relación que se le suele atribuir a la diada teatro- política, tanto así que la filósofa Hannah Arendt concibe al teatro como el arte político por excelencia, pues considera que en él acontece la vida humana desde una mirada política.

Es justamente esta mirada en torno a la política la que el grupo de investigadores/as abordó, con énfasis en aquellas prácticas escénicas invisibilizadas por la historia del teatro oficial: teatro aficionado, teatro obrero, teatro en sindicatos, juntas vecinales, agrupaciones políticas etc., que fueron pilar fundamental para la conciencia social y la conciencia de clases. Un teatro cercano a la didáctica, a develar e instalar en escena problemáticas intrínsecas de los propios hombres y mujeres integrantes de aquellos grupos teatrales.

El estudio pone especial atención en los años que van desde la revolución cubana (1959) hasta el golpe cívico militar en Chile (1973), con el fin de retratar cómo los artistas se impregnan de los ideales revolucionarios de aquellos años, alineándose con los gobiernos radicales, la Unidad Popular y la campaña presidencial de Salvador Allende. Década que vive tiempos de cambios, con nuevas formas de mirar y abordar la vida desde un plano más social y humanitario y una fuerte crítica en torno a los conflictos que se vivían en el mundo: las revueltas universitarias del mayo del '68, y las propias en nuestro país-la reforma universitaria-, la preocupación internacional por la guerra de Vietnam, la guerra fría y la revolución cubana.

---

<sup>1</sup> Académica del Departamento de Artes Escénicas - Universidad de Playa Ancha. Estudiante de Doctorado en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Estudios de posgrado financiados por conicyt: CONICYT-PCHA/Doctorado Nacional/2016.

Dichos acontecimientos, que se traducen en revueltas y cambios importantes en la historia mundial y nacional, nos permiten afirmar que la década del 60 ha sido una de las más radicales y politizadas en tanto el arte estuvo al servicio de ideales políticos específicos, trabajando a la par para la construcción de un nuevo Chile. En esta línea, la cultura y las artes fueron pilar fundamental para la difusión de ideas y para concientizar al pueblo de su lugar en la sociedad, tomando conciencia de la explotación que sufrían y, por ende, de sus malas condiciones de vida.

Precisamente es esta concepción del teatro la que ha sido más omitida, exaltando el papel que asumieron los teatros profesionales a través del oficio, los teatros universitarios, con su mirada renovadora y profesionalizante del arte y el teatro independiente, desde una apuesta más experimental. No obstante, atravesando parte importante del siglo XX y con un corte abrupto en 1973, el teatro aficionado fue un eje presente desde los albores del siglo pasado. Figura crucial fue Luis Emilio Recabarren y Antonio Acevedo Hernández, quienes pusieron la mirada en un teatro que emergiera desde los desposeídos, los explotados, para desde su lugar social y su palabra enmudecida lograr ser escuchados por sus pares y por los poderes hegemónicos, en años donde el abuso de muchos era el medio para enriquecer a unos pocos.

Para tal fin fue necesario, en el ámbito teatral, ser más directo y crítico de lo que venía desarrollando el realismo social de la década del 50, que si bien dio pie para generar cambios en la escena nacional (nuevos dramaturgos y directores) a través de Chile y desde Latinoamérica, dejando la primacía de la mirada eurocentrista, también era importante entender el rol que el arte debía tener con el país. Es decir, proponer un teatro no solo desde la especificidad de lo artístico/estético sino comprendiendo la dimensión política y la incidencia que ésta podría tener en la renovación social y la construcción de un nuevo Chile. En resumen, alinearse con las posturas del Frente Popular para lograr la emergencia del pueblo y, de este modo, comprender que el arte no solo pertenece a las capas medias y acomodadas, emergiendo una escena fuera de las paredes de los teatros tradicionales.

En este contexto, podríamos afirmar que desde la presidencia de Pedro Aguirre Cerda el rol del Estado, en el ámbito de la cultura, era de gran relevancia, dando cuenta de la conciencia y derecho esencial que el pueblo tiene en el desarrollo de la cultura. Fueron años de grandes avances en materia social, pero el cambio debía ser más radical, razón por la cual muchos teatristas sentían la necesidad de aportar no solo desde la vereda adoctrinadora sino entender que otros (los no profesionales) también poseen la capacidad de hablar y cuestionar su lugar en el mundo, es decir hacer emerger los antagonismos desde la vereda del pueblo.

Es este espíritu de época lo que los cinco investigadores desarrollan a lo largo de los escritos, en donde el primero de ellos **“Barro en el terciopelo rojo del teatro nacional: la irrupción de la otra hegemonía escénica en la época de los años sesenta”** expone el ingreso de esas *otras* prácticas teatrales a lugares institucionalizados como el Teatro Nacional Chileno, a través del trabajo efectuado por dos grandes artistas de la escena: Isidora Aguirre y Víctor Jara.

El ensayo desarrolla cómo aquel aspecto asistencialista del teatro hacia los sectores populares comienza a cambiar de matiz al ingresar al Teatro Nacional miradas desde el pueblo, cambiando, en palabras de Aravena, esa “vertical estrategia” en pos de un teatro popular. En esta línea, este barro sobre el terciopelo rojo simboliza el ingreso del pueblo a través de temáticas y personajes al canon teatral-artístico, aquel que suele asociarse tradicionalmente a la burguesía intelectual.

Interesante es la cita que da inicio al trabajo “¿No saldrá de ese pueblo que ya nos ha dado poetas como Manuel Rojas y Daniel Vázquez y dramaturgos, como Acevedo, el teatro nacional genuino? El teatro argentino nació en la carpa de un circo”. (Aravena 2018: 17). Problematizar respecto a la incidencia de los teatros aficionados como actores destacados en la construcción del Teatro Nacional es una perspectiva que se ha omitido y solo se le ha otorgado un lugar secundario. Al parecer esta característica es propia de nuestro país, separar constantemente *el arte de los profesionales de el arte del pueblo*. Perdiendo este último la perspectiva discursiva y conceptual, y alejándose del interés teórico de la academia.

Maritza Farías escribe el segundo ensayo “**Hacia la construcción de un sujeto político. El teatro como agente educativo y creador de conciencia social (1958-1973)**” donde expone la relación que tuvo el teatro en la configuración del sujeto social con conciencia de su historia y su presente. Para tal efecto vuelca la mirada a inicios del siglo XX, específicamente al movimiento obrero y su inclinación por la escena. Entendiendo que su desarrollo se debe a la imposibilidad que dichos sectores poseían de ver espectáculos debido a su alto costo. No obstante, el aspecto económico no fue el único indicio de su acercamiento al teatro, también lo fue una fuerte inquietud intelectual. Es su ansia de conocimiento lo que los condujo a hablar desde sus preocupaciones, conformando grupos que se expresan por un colectivo. Es aquí donde Farías recalca esta doble dimensión del teatro: como agente educativo y como creador de conciencia social.

En otro apartado construye una línea cronología en relación a la incidencia del Estado en el desarrollo e importancia del teatro para el país, llegando a enunciar que éste fue traspasado de las manos del Estado a las Universidades, delegando, de este modo, su incidencia en tanto derecho fundamental del desarrollo humano de un país y “quedando el arte y la cultura al amparo de la intelectualidad universitaria y no del pueblo como se había deseado e insistido. (Farías 2018: 52)

Se hace hincapié en las características de *aficionados* de quienes fueron los que gestaron los teatros universitarios y de la mirada a las prácticas europeas y norteamericanas del arte en cuestión. No obstante, esta primacía fue tomado otro aspecto como resultado del contexto de los años 60 alejándose del modelo eurocentrista para mirar y crear desde su presente. Es así como la contingencia política social es un aspecto crucial en la construcción de una nueva sociedad a partir de artistas que poseen una filiación y afecto por las políticas de izquierda e ingresan a participar efectiva y afectivamente en la lucha por un Estado más igualitario.

Es a partir de este relato histórico y de las prácticas aficionadas de gran envergadura en los 60 que se crea un sujeto político desde su desarrollo en el arte teatral, potenciando no solo su conocimiento como seres autónomos sino más importante aún su incidencia como sujetos sociales, agentes activos de un pueblo que debe reconocer y reconocerse en su identidad.

El tercer ensayo pertenece a Patricia Artés **“Teatro obrero y militante de los años 60 y 70 en Chile: experiencias estéticas, internacionalistas y antiimperialistas en la perspectiva de la construcción de un nuevo mundo”** donde aborda la relación entre lo político y lo cultural al alero de la revolución cubana y de la envergadura social latinoamericana. Para tal fin se apoya en el aporte que tuvo la emblemática *Revista Conjunto*<sup>2</sup>, que revela los ideales y postulados del teatro y la coyuntura política a través de diversas citas de artistas chilenos en los años 60 y 70, que dieron origen al Teatro Nacional Popular como aspecto visibilizador de lo político en el arte, siendo una rama teatral que no se alinea con los poderes hegemónicos, sino que emerge como una práctica de disenso ante el panorama chileno. Finalmente, ejemplifica dicha perspectiva antagonista desde el teatro obrero: el Teatro CUT y el teatro militante: Teatro Nacional Popular.

El ensayo permite observar la relación entre teatro-pueblo-revolución entendiendo el teatro como agente creador que indaga desde las problemáticas con acento en el tema por sobre lo estético, es decir, con foco en la realidad de la mujer y el hombre desde *un enfoque materialista* entendiendo que “el teatro no es una ideología, pero sí un instrumento de una ideología” (*Revista Conjunto* N 6) por tanto se vale de su incidencia didáctica para la concientización y cambio de un nuevo sujeto social.

Se observa, al interior del ensayo, cómo el ideal romántico inicial de la concepción de un Teatro Popular que tiene como fin la unificación y sello identitario de una nación, que no deja ingresar en sus discursos unificadores las problemáticas en torno a la lucha de clases, va mutando desde un ideal ilustrado a contaminarse con ideales revolucionarios. De este modo, artistas chilenos e instituciones como la Universidad de Chile, postulan miradas antiimperialistas y antiburguesas que se traducen, por ejemplo, en Las Brigadas Teatrales que tienen como fin llegar a lugares alejados del territorio con un discurso político. También se observa esta mutación en compañías como Teatro Ictus que dejan de lado la experimentación artística y estética en pos de “escupir” de “atacar con firmeza” a quienes buscan marginar al pueblo de sus derechos, siendo un ejemplo claro de la politización que vivió gran parte del movimiento artístico chileno en la década del 60 y 70.

Finalmente, se explicita que el teatro aficionado ha estado presente de manera intermitente desde inicios de siglo XX, y su ausencia se ha debido justamente a políticas emanadas desde los gobiernos presidenciales, algunos de los cuales ven un peligro en la capacidad de raciocinio de los trabajadores. Sin embargo, en los años que enmarca la investigación, fue justamente la Central Única de Trabajadores quien impulsa el desarrollo del teatro con el Teatro CUT y Teatro Nuevo Popular TNP. Es importante recalcar, una vez más, la importancia

<sup>2</sup> Revista Cubana perteneciente a Casa de las Américas cuya primera publicación data del año 1964 y continua su trabajo al día de hoy.

de este tipo de prácticas teatrales, cuyo germen y fin está en la toma de conciencia de los trabajadores, pero no desde una perspectiva asistencialista sino desde una búsqueda emancipadora.

Brian Smith desarrolla **“Caja negra, caja pública: arte y escena en la década de los años sesenta”** en el cual observa otra forma de hacer dialogar contexto y arte, esta vez desde la esfera de la visualidad. A través de su ensayo comprobamos la metamorfosis que experimentan las artes visuales, provocada en aquellos años por la emergencia de un contexto político reivindicativo de las demandas sociales, en donde la aparición de los carteles surge como una manifestación de las luchas que se estaban gestando en las calles, es decir, el cartel asoma como una proyección del espíritu de época.

El autor observa que una de las características que ocasiona un cambio estético en el arte es el contexto social a partir, por ejemplo, de las formas de vida que experimentaron hombres y mujeres al llegar a la capital en busca de mejores oportunidades. Esta migración ocasionó un sinnúmero de complicaciones que debió enfrentar el Poder Ejecutivo y que el arte hizo emerger en sus diferentes dispositivos. Son justamente las manifestaciones sociales las que gatillaron un modo peculiar de visualidad, cercano o enmarcado en lo que se atribuye como Arte Popular. Surge un cambio del muralismo a la preponderancia del cartel en tanto signo de protesta y demanda que comienza aparecer con notoriedad como apuesta política y social.

A la par de este surgimiento, se observa también, en el plano más formal del arte, cambios en los modos de creación. Se nombra la irrupción del arte cinético y al Grupo Signo, este último como ejemplo, al igual que el teatro, de ciertos artistas que se alinean con los programas antiimperialistas.

Este ensayo establece cómo el contexto atraviesa las distintas esferas artísticas desarrollando también una transformación que se manifestó en la escenografía de la época. Cambio de paradigma que trajo a las tablas a los sectores más desposeídos a través de materialidades, personajes y temas que en su conjunto construyen una visualidad distinta a las obras de corte burgués.

Por último, Catalina Devia presenta **“Mirada sobre el diseño escénico en los 60. La realidad reinventada, el valor de un nuevo lenguaje en la escena”** donde a modo histórico relata el desarrollo que experimentó el diseño escénico desde su creación como carrera profesional en 1948, en la Universidad de Chile, y los años que competen a esta investigación. Se rescata a destacados artistas como Héctor del Campo, Óscar Navarro y Bernardo Trumper, quienes fueron ejemplo de rigurosidad e inteligencia en tiempos donde no existía ni gran aparataje técnico ni metodologías de trabajo, muy distinto a lo que ocurre hoy. El texto posee una fuente referencial importante en torno a entrevistas realizadas a destacadas figuras del arte y el diseño escénico como Guillermo Núñez y Claudio Di Girolamo. Sus memorias nos permiten comprender el contexto de los años sesenta en tanto experimentación del trabajo de diseño, aspecto que consideraban positivo comprendiendo el ensayo-error, como un laboratorio constante destacando la creatividad pese a la precariedad y la poca metodología existente.

Catalina Devia ejemplifica el diseño escénico a partir de tres obras teatrales

de la década del 60. La primera de ellas es *Ánimas de día claro* de 1962 escrita por Alejandro Sieveking y dirigida por Víctor Jara en el Teatro Antonio Varas. En ella desarrolla específicamente el diseño de iluminación que estuvo a cargo de Guillermo Núñez. La segunda es *El círculo de tiza caucasiano* de 1963, escrita por Bertolt Brecht y dirigida por Atahualpa del Cioppo. El diseño escénico estuvo a cargo de Guillermo Núñez; Vestuario Amaya Clunes e iluminación Víctor Segura. En esta oportunidad analiza la escenografía desde la incorporación del uso del montaje y su aspecto cinematográfico, características inéditas en el teatro chileno para aquellos años. Por último, *El perro de hortelano*, 1962, dirigida por Domingo Tessier y escenografía de Guillermo Núñez, donde relata la construcción del vestuario en tanto unificador de aspectos sociales a través del color, el volumen y la materialidad.

A modo de cierre, podemos decir que este libro aborda los años '60 como un período de relevantes elaboraciones discursivas con miras a una nueva construcción de sujeto, sustrayendo categorías, extremando y provocando la destrucción y aniquilamiento de otras formas de sujeto. La investigación permite observar el teatro desde su matriz productiva, es decir, que se configura desde condiciones materiales específicas emanadas del contexto ideológico imperante, por tanto, de las estructuras sociales. El estudio identifica las variaciones que construyeron a una sociedad a partir de las nociones de arte y pueblo desde la emergencia de movimientos políticos de izquierda que nos permiten pensar el teatro -y mirar Chile- desde una perspectiva histórica y crítica pues, parafraseando a Nietzsche, necesitamos de la historia, pero no como holgazán malcriado en los jardines del saber, sino puesta a disposición para su conocimiento, ya que en ella, y en el interés por nuestro pasado y presente, está la posibilidad de cambio.