

EL TEATRO CHILENO COMPROMETIDO CON LA EDUCACIÓN POPULAR. UNA ALIANZA ESTRATÉGICA ENTRE ESTUDIANTES, TRABAJADORES Y LA CENTRAL ÚNICA DE TRABAJADORES 1963-1969.

CHILEAN THEATRE AND POPULAR EDUCATION. A COMMITTED AND STRATEGIC ALLIANCE AMONG STUDENTS, WORKERS AND THE WORKERS UNION (CUT) 1963-1973

Daniela Wallffiguer Belmar

Magister en Historia

Universidad de Santiago

danielawcecamericana@gmail.com

Resumen: Esta investigación relata el desarrollo novedoso del teatro en Chile durante los años sesenta, que se comprometió con la educación de los sectores populares en Chile. Es una generación de jóvenes estudiantes, trabajadores y dirigentes políticos que a través de un convenio de extensión cultural firmado entre la central única de trabajadores y el instituto de la Universidad de Chile y más adelante con la Universidad Técnica del Estado, que financió obras teatrales de carácter permanente y que fueron estrenadas en sindicatos y poblaciones de la zona sur de Santiago, con temáticas de denuncia y contenido social, uniéndose a esta década altamente convulsionada en lo social y que hicieron realidad en nuestro país que se instalara la Vía chilena al Socialismo.

Palabras clave: teatro, central única de trabajadores, sindicatos, poblaciones, vía chilena al socialismo.

Abstract: This research deals with Chilean Theatre novel development during the 1960's and 1970's, where Chilean practice committed to the education of popular sectors in the country. Through an agreement of Cultural Outreach signed by the Workers Union and the Theatre Institute of University of Chile, later Technical University of the State, a generation of young students, workers and political leaders produced a permanent repertory of works of theatre. The agreement funded the productions and they were premiered in trade unions and local communities in the south side of Santiago. The plays depicted social criticism and joined a decade marked by heavy turmoil in the public sphere, which made possible The Chilean Way to Socialism.

Key words: theatre, workers union, trade unions, local communities, Chilean way to socialism.

INTRODUCCIÓN

A cuarenta y seis años del Golpe de Estado experimentado en Chile, la producción intelectual chilena y extranjera busca recopilar la mayor cantidad de información existente sobre nuestro pasado antes y después del golpe militar de 1973. Esto se debe al auge de corrientes historiográficas que se centran en el rescate de la memoria de los discursos que fueron censurados en dictadura y que vetaron por años otra versión de lo acontecido. La imposición de la verdad oficial se realizó a través de la monopolización de la producción intelectual y cultural en manos de quienes estaban a favor del régimen, el cual fue legitimado bajo cuatro grandes principios que justificaron la violencia institucional en los que la dictadura militar chilena se sostenía: seguridad nacional, tradicionalismo católico, economía de mercado que eliminaría los conflictos sociales, y la promoción del valor de la vida familiar y privada de los chilenos (Garcés, 2001; Norá, 2009; Calveiro, 1998).

Para entender estas transformaciones estructurales en Chile y tras una discontinuidad historiográfica evidente, escudriñaremos en la génesis de las transformaciones que vivió el desarrollo social, educativo y cultural durante la historia reciente en nuestro país. La cultura es un eje estructural de la sociedad, al igual que la política y la economía, la cual transmite costumbres, valores y significados de los distintos sectores sociales que conviven en una sociedad, demostrando la heterogeneidad que existe al interior de ésta. (Geertz 1973; Garretón 1992; Burke 2004)

Nuestro estudio abarcará entre los años 1963 a 1973, analizando el accionar de personas ligadas a la actividad teatral, de militancia o simpatías al proyecto que planteaba el frente popular que desarrollaron expresiones teatrales provenientes de diversos ámbitos, ya fuera universitario, aficionado e independiente, contribuyendo a la educación a los sectores populares que escasamente habían sido alfabetizados y quedaron relegados a ser los sectores históricamente excluidos de la población chilena.

En cuanto a la metodología que se utilizó, fue la revisión de prensa de la época tales como el semanario *el Siglo* desde 1963 a 1970 y revistas culturales tales como *Onda*, *Revista Mensaje*, *Mapocho* y *Revista de Literatura chilena* durante el periodo 1970- 1973 para el complemento de los comentarios en cartelera y reportajes dedicados a las obras, los cuales nos dieron los nombres de los guiones teatrales que en muchos casos no estaban reeditados y que la facultad de Teatro de la Universidad Chile y de la Universidad Católica, facilitaron para analizar el contenido de las obras. Todas estas fuentes fueron cruzadas con el marco teórico sobre el rol de la cultura en las sociedades y bibliografía sobre la historia de Chile en el siglo XX, el movimiento obrero, el contexto social, político y cultural de los años sesenta.

ANTECEDENTES DE LA HISTORIA DEL TEATRO CHILENO COMO EDUCACIÓN AUTODIDACTA Y LA PROFESIONALIZACIÓN DEL ARTE 1900-1950

Todo lo realizado en los primeros cincuenta años de historia de Chile en cuanto a educación popular durante el siglo XX, fue herencia de las primeras movilizaciones políticas realizadas por los trabajadores del norte grande en donde surgió el denominado movimiento obrero. La historia de nuestro país está marcado por luchas sociales y políticas que tenían como objetivo romper la exclusión para que los grupos subordinados pudieran ser parte de una sociedad que los invisibilizó, alcanzando durante toda la primera mitad del siglo XX, derechos laborales, sociales y políticos con la finalidad de tener a una mejor calidad de vida y por qué no, tener representación en el poder (Garcés y Milos, 1988; Salazar y Pinto, 1999).

Este movimiento había sido el primero en generar demandas sociales desde su organización. Los éxitos y fracasos políticos a través del siglo, demostraron la dificultad del Estado para generar alianzas con el movimiento obrero y los sectores excluidos en general, como también el campesinado, otro sector social marginado de la sociedad chilena, que tuvo que esperar hasta el gobierno de Eduardo Frei Montalva para comenzar a resolver las problemáticas arrastradas por la concentración, el monopolio de la tenencia de la tierra y la falta de modernización de este sector económico en Chile (Gómez, 2004).

Respecto del concepto de cultura, identificamos una corriente formal que denominaremos “Alta cultura” (Donoso, 2008) que es el diseño de una educación y formas de ver el mundo por parte de una élite minoritaria que se vivencia en las instituciones formales. Entendemos cultura como un ámbito en donde se representan las distintas formas de ver y sentir el mundo (Burke, 2004; Geertz, 1992), en donde cada grupo que convive en una sociedad reflejan en el arte, sus dinámicas de vida, esperanzas, alegrías, conflictos, aciertos y fracasos en el diario vivir. Mientras más interpretaciones culturales se presenten en el medio formal o informal, mayor será la capacidad de cohesión que esa sociedad represente. (Garretón, 1992).

Establecemos que el teatro es una expresión artística educativa (Rojo, 1985) que logra impactar en los sectores sociales que tienen escasa o nula alfabetización, puesto que siendo una herramienta visual, refleja en la obra, su realidad externa o interna en el espectador haciendo el efecto de espejo y situándolo frente a frente con las problemáticas que debe enfrentar de manera individual o colectiva.

Algunas de estas experiencias son las mancomunales que desarrollaron las tardes culturales en los llamados “Sábados Rojos”, organizados por Luis Emilio Recabarren y Elías Lafferte al iniciarse el siglo XX para educar a los obreros sobre la dignidad humana y la necesidad de luchar por sus derechos (Bravo, 1986; González y Sandoval, 2015). Estas jornadas culturales eran una forma de educación autodidacta, que nacían de la experiencia diaria, por un lado, para encontrar un camino que los liberara de las condiciones de explotación, y por otro, desarrollar una cultura de vanguardia a partir de las condiciones

objetivas que se vivía en el norte grande y que los mantuvo en constante miseria humana, originando el surgimiento de una identidad de clase.

Existe otra línea que reflejó el accionar de los sectores medios, que también de manera autodidacta, se reunieron en torno a organizaciones artísticas tales como la SECH o sociedad de escritores de Chile y la creación de la Sociedad de Artistas Teatrales de Chile o SATCH, que en 1935 solicitó al Estado que se creara una ley de protección al artista, donde estos sectores sociales exigieron al Estado una solución a la precariedad estructural del artista en Chile (Cánepa, 1974).

Por último, una tercera línea que fue el caso del surgimiento de los *teatros experimentales* constituyó otro ejemplo de cómo los sectores estudiantiles universitarios de los años cincuenta se movilizaron desde el arte para hacerse parte y retratar a la realidad chilena. Esto dio como resultado la construcción de un teatro nacional de una manera profesional, pero siempre desde la impronta regional latinoamericana de alto contenido social

En cuanto al análisis de las temáticas de las obras teatrales chilenas, hay suficiente literatura al respecto (Cánepa, 1974; Hurtado, 2011; Prádenas, 2006; Piña, 2000; Rojo, 1985). Debemos mencionar como antecedente al Colectivo de Artistas del Instituto pedagógico o CADIP fundado por Pedro de la Barra en 1941 (Sotoconil, 1984). Bajo esta iniciativa desde la sociedad civil, sujetos afines a la cultura, se sumaron al teatro que a través de esta demanda, lograron que fuera subvencionado por el Estado y como resultado se fundaron las escuelas universitarias para hacer del teatro una profesión. Estudiantes y profesores dedicados al arte, de ahora en adelante, agentes culturales tales como Bélgica Castro, Rubén Sotoconil, Ricardo Morales, Oreste Plath, entre otros, posibilitaron el desarrollo de una proliferación nacional que reproducía la realidad chilena de los sectores populares y campesinos principalmente.

De esta generación fueron dramaturgos que se desarrollaron en la década del cuarenta y cincuenta, Luis Alberto Heiremans, Isidora Aguirre, María Asunción Requena, Gabriela Roepcke, Sergio Vodanovic, Egon Wolff, Alejandro Sieveking y Jorge Díaz (Díaz, 2011). La generación de los dramaturgos universitarios se mantuvo vigente y estable durante todo el periodo de la década de los cincuenta, los sesenta y la mayoría hasta el gobierno de la Unidad Popular.

El Teatro Universitario de la Universidad de Chile (TEUCH), funcionó como la primera escuela de Teatro de la cual se desprenderá una rama independiente de la escuela en 1959, denominada ITUCH o Instituto de Teatro del Universidad de Chile. Más adelante el TEUCH derivará en 1968 en la DETEUCH o Dirección de Teatro de la Universidad de Chile hasta la actualidad. Algunas figuras que se formaron y se convirtieron en agentes culturales de la época.

Por otro lado en 1943 nació el Teatro de la Universidad Católica o TEUC, que también se unió a la contingencia e hizo extensión cultural a los sectores populares, como las demás universidades estatales. Ya en el 1968 se unieron a la contingencia social y política a través del aporte de Eugenio Dittborn y Fernando Cuadra en la Creación del Taller de Experimentación Teatral o TET, sin el convenio CUT, pero en esencia, llevando el arte a poblaciones con dramaturgos como José Pineda y Alejandro Sieveking. Los intentos de extensión fueron a través de los “teatros-carpas”, estrenando algunas obras de corte social que lograron impacto en aquella época.

El TUC o el teatro de la Universidad de Concepción, no se unió a la contingencia social de los años sesenta, evitó introducir los cambios que exigían los tiempos y en su lugar repusieron obras clásicas, debido a problemas de visión y de proyecto social- cultural. Personeros ligados a la Universidad de Chile que tenían como finalidad de ampliar el espectro teatral, decidieron levantar la escuela de teatro de la Universidad de Concepción, emigrando a esta región, pero un grupo de jóvenes artistas que conformaron el ICTUS, trataron de levantar el Tuc, pero al fracasar, se devolvieron a Santiago, uniéndose con mayor fuerza y compromiso a la contingencia de la época (Contreras 2002).

Por último, el Teatro de la Universidad Técnica del Estado o TEKNOS que se inauguró en 1958; donde sus principales bastiones fueron Tomás Ireland, Isidora Aguirre, María Asunción Requena, Adriano Castillo, Patricio Villanueva, Raúl Rivera, Gabriela Medina, César Arrendondo, Gladys del Río entre otros (Rojo, 1985).

EL TEATRO CHILENO DE LOS SESENTA: EL DESPERTAR DEL COMPROMISO SOCIAL 1963-1966

La Revolución Cubana en 1959 tuvo un alto impacto en las generaciones que se desarrollaron en Chile de los años sesenta. Gracias a la creación de los teatros experimentales y universitario, se generó un circuito estable donde hubo una amplia dramaturgia teatral sin precedentes. Sin embargo, bajo esta estabilidad aparente entre formas, temáticas y sujetos dedicados al teatro que de ahora en adelante llamaremos agentes culturales, existió un quiebre entre la generación de los cincuenta y la que se desarrolló en los años sesenta.

Por una parte, el teatro universitario creado tan sólo hace diez años antes se había anquilosado en los salones de Santiago, por no abarcar mayor público que pueda pagar una entrada y viva en la Capital. Además, se produjo una crisis en las formas de hacer teatro, puesto que los nuevos tiempos exigían el desarrollo de una nueva cultura, colectiva y horizontal en las relaciones de trabajo que estuviera de acuerdo con los tiempos.

El *Festival de aficionados del teatro* (El Siglo, 6 enero de 1964: 8) realizado por la Municipalidad de Viña del Mar, fundado en 1956, fue una evidencia temprana de este impulso activo de ampliar el ejercicio teatral. Se realizaban los festivales cada dos años y el

número de grupos aficionados iban en considerable aumento tales como grupos de profesores y grupos de la cárcel.

Los últimos años del gobierno de Jorge Alessandri, se intensificó la oposición política, debido a la falta de soluciones de los problemas estructurales en Chile. En 1960 hubo una masiva concentración convocada por la CUT dirigida por don Clotario Blest, que tuvo como resultado dos trabajadores muertos. En ese contexto, la Universidad de Chile y el ITUCH, a cargo de Domingo Tessier, firmaron un convenio cultural en 1963 que venía gestándose desde hace dos años atrás. La finalidad del convenio CUT- ITUCH del año 1963, se presentó como un plan de difusión para que el teatro universitario, anquilosado en sus salones del centro de Santiago, saliera en busca de público y llevara la cultura a todos los rincones del país. Dicho convenio tiene como aspiración que los institutos universitarios de extensión, suscriban convenios con la CUT, con el objetivo de permitir que el teatro, la música y el ballet, puedan llegar a todos los sectores de la mayoría de la población (El Siglo, 29 de noviembre de 1963:8).

Esta firma significó la vinculación artística con una organización de trabajadores que tuvo como objetivo de educar a los sectores excluidos, concientizar y financiar de manera permanente una agenda cultural con temáticas sociales específicas. Debía constar de tres obras que serían estrenadas en tres frentes: en el teatro Antonio Varas, el sindicato SIM o de Mademsa ubicado en San Miguel, al sur de Santiago, sindicato del carbón de Lota, sindicato del Laboratorio de Chile y el sindicato del cobre en el Salvador.

Además el convenio tuvo contemplado llevar la cultura a las poblaciones José María Caro, la Victoria, la Feria, entre otras, porque entendieron que para disfrutar una obra teatral, hay que pagar entrada y vivir en el centro de Santiago, situación que los marginaba del arte. El convenio que tenía una finalidad más allá de lo político y lo educativo, busco además reavivar el teatro Cariola que para comienzos de los años sesenta ya estaba anquilosado. Se repusieron los clásicos nacionales como el caso de las obras de Antonio Acevedo Hernández, dramaturgo que desarrolló obras sobre temáticas obreras y campesinas, generando mayores espacios para realizar el teatro que en esta época era el comienzo de un teatro además de profesional, comprometido con la alta efervescencia social que se estaba dando en Chile.

Mientras otras compañías como las de Luis Córdoba, Susana Bouquet, ICTUS, Silvia Piñero, Víctor Jara, Fernando Cuadra entre otros, estrenaban obras comerciales o clásicas, el convenio CUT- ITUCH decidió por financiar la obra los Invasores de Egon Wolff (Wolff, 2002) que fue estrenada el 19 de octubre de 1963 en el teatro Antonio Varas. Su director teatral fue Víctor Jara, quien le dio una mirada más revolucionaria a la obra, lo que provocó un altercado entre el autor y director. (Hurtado, 2011:251) Es una obra sencilla, pues en esta época los artistas del teatro o agentes culturales, priorizaron montajes simples para ir de gira a distintos lugares sin que la obra perdiera su esencia.

Un living de una casa burguesa de la familia Meyer, quienes acumularon riquezas a partir de la actividad industrial, serán invadidos por pordioseros que en un diálogo de constante tensión, cuestionarán y desestructurarán la vida y valores de una clase social acomodada, mientras se va imponiendo un nuevo orden social a través de la invasión de los marginales.

La segunda obra que el convenio cultural financió fue *El Umbral* de José Chestá, profesor de educación primaria de la Universidad de Concepción y quien la CUT promovió sus obras, tales como *Redes del Mar*, la cual ganó el premio Casa de las Américas que lo otorgaba Cuba y que lamentablemente falleció a los 30 años en 1964. *El Umbral* fue una especie de homenaje al autor. La obra relata los aciertos y derrotas de la organización de los obreros de Lota y que

“muestra la realidad que ostenta la compañía carbonífera en Lota defendiendo los intereses de la compañía en contra de los obreros. Berta es hija de un prestamista en Lota y quiere irse de allá para tener una mejor vida en Concepción, luego se emplea en el hospital y atiende a obreros del carbón quemados por el gas grisú. Se sensibiliza y apoya la causa de Lota” (El Siglo, 21 de enero de 1964: 8).

Su éxito fue tan rotundo que el convenio CUT-ITUCH decidió reponerla en 1967 y 1968 en la zona del carbón y en el teatro de Concepción.

El año 1964 estuvo marcado por las elecciones presidenciales en Chile. Ante el temor de un triunfo de la izquierda, la derecha apoyó la candidatura del demócrata-cristiano Eduardo Frei Montalva. Éste fue electo ante con una holgada ventaja ante Salvador Allende. La Democracia cristiana buscó implementar reformas estructurales, especialmente en el mundo campesino y de participación popular del mundo urbano.

Analizaremos el caso de un grupo llamado “Teatro de la Quinta”, información dada por el actor Adriano Castillo a través de una entrevista oral. Este grupo de jóvenes estudiantes fue dirigido por Elizaldo Rojas, hermano de Richard Rojas del grupo Lonquimay. La primera obra se llamó *Tierra de Dios*, que está basada en un grupo de campesinos que se rebelan frente al abuso de poder por un problema de tierras, bajo el mando del sacerdote de la ciudad. Los campesinos se alzan en armas y se van la montaña. Fue un melodrama que mostraba los conflictos entre los jóvenes y viejos campesinos ante la mirada vigilante del sacerdote de la comunidad. Este guión no se encuentra en papel, y la reconstrucción de esta pequeña parte de la historia del teatro la hemos realizado sobre la base de prensa y la memoria oral.

Otra obra revelante fue *Recuentos*, la cual tuvo éxito, vigencia y salida de prensa durante el año 1964. El guión no existe, sin embargo, tenemos nociones, trayectoria e

impacto de la obra a través de la entrevista a Adriano Castillo¹, quien fue miembro de la compañía del “Teatro de la Quinta”. El dramaturgo Elizaldo Rojas, por su alto compromiso social, creó una obra que retrató todas las matanzas obreras que han habido en Chile y cómo estos hechos son una constante en nuestra historia:

“relatará la matanza obrera de Santa María de Iquique, la huelga obrera marítima de Valparaíso en 1907, la huelga frigorífica de puerto natales, la huelga de ferrocarrileros en oficinas salitreras, la huelga de San Gregorio, Lonquimay, la Coruña y Ranquil”. (El Siglo, 15 de enero de 1964:6).

La obra es una serie de cuadros en los cuales se iban combinando formas de cada una de las matanzas. A medida que se hacen *Los Recuentos*, los actores hacían un análisis de todas las masacres en el país hasta entonces. Esta obra causó bastante polémica, pues durante el año 1964 se produjo una matanza en la mina del Salvador y la balacera mató a 7 trabajadores del cobre con sus familias. El ministro de defensa de la época fue Juan de Dios Carmona, quien mandó a sofocar este alzamiento.

Según AC, la obra *Recuentos* tenía razón suficiente para ser llevada a este sindicato del cobre en Salvador y promover la temática de cómo en Chile se resuelven los problemas frente al movimiento obrero. Orlando Rodríguez, profesor de la escuela de teatro de Universidad de Chile quien fue parte de la directiva de la CUT, propuso al “Teatro de la Quinta” montar la obra en el sindicato del Salvador, siendo la primera vez que la compañía salía de gira:

Adriano: ... y montamos la obra con un entusiasmo bárbaro, y nuestra primera salida fue al Salvador, donde había ocurrido la balacera en el local sindical de los trabajadores del cobre y Elizaldo escribió un episodio especial dedicado al Salvador. .. he hicimos una función en el mismo local... tú podrás suponer, el efecto que provocó en los trabajadores del cobre, que tres jóvenes santiaguinos le mostraran lo que a ellos mismos habían vivido en ese local... fue impresionante (pausa de emoción)... ha sido una de las funciones más emocionantes de mi vida.

La CUT luego del montaje en la mina del Salvador les pide un informe. La compañía planteó la necesidad de hacer un gran teatro profesional de la central única de trabajadores. Los mejores actores de la época ya estaban mancomunados con la CUT: Nelson Villagra, Luis Alarcón, Roberto Parada, Fernando Gallardo, entre otros. Sin embargo se produjo una polémica al interior de la directiva de la CUT, pues le señalaron a Adriano Castillo, que tan sólo era un joven de 19 años que este teatro debe ser realizado por trabajadores y para los trabajadores. Por otro lado y en el mismo año, Gustavo Meza, reconocido director y dramaturgo chileno, que en la época tan solo tenía 24 años, declaraba en prensa la necesidad urgente de renovar el arte y abrir espacios para las nuevas generaciones:

¹ Adriano Castillo, actor chileno, más conocido como el Compadre moncho. Entrevista inédita 5 de enero de 2015.

“cuando un grupo de alumnos y egresados del ITUCH, nos fuimos a esa ciudad (Concepción) de esperar que se murieran o jubilaran los consagrados para tener nuestra oportunidad... el teatro universitario presentaba una baja y nosotros nos propusimos a reactivarlo” (El Siglo, 7 de febrero de 1964: 8).

Otras obras que se dieron en el año 1964, Parecido a la felicidad con Víctor Jara y Alejandro Sieveking, La Remolienda de Isidora Aguirre, Jaime Silva con la obra infantil La princesa Panchita, más de 400 grupos de aficionados presentando obras en todo el país, reposición nacional de Antonio Acevedo Hernández, quien recibió el premio nacional de arte ese año, homenaje a José Chestá y se realizó el quinto festival de teatro en viña en conjunto con el ITUCH, entre otras obras que dejaremos fuera, lo que nos hace identificar que el año 1964 fue el de mayor producción teatral.

Continuando con el desarrollo del convenio de extensión cultural de la CUT, éste también quiso retratar el exterminio indígena al extremo sur de la Patagonia austral. El exterminio racial masivo ya era objeto de estudio por científicos que presionaban al Estado para que intervinieran de manera urgente, cuando en realidad la solución de parte del Estado chileno hasta la actualidad es de fracaso (Gusinde, 2003, Liptchuz. 2005).

María Asunción Requena dramaturga que vivió su infancia en Punta Arenas, escribió entre otras obras, “Ayayema”. El nombre es alusivo a un espíritu Selk’nam que no tiene género definido, es decir, a veces es descrito como una fuerza masculina y en otros relatos la describen como una fuerza femenina, que atormenta a los hombres del extremo sur austral, asociándolo a la fuerza de un viento que trae desgracia y muerte. Ayayema para los nativos, fue la reencarnación de la presencia del hombre blanco, la ocupación industrial de la zona y el exterminio total de los grupos indígenas que vivieron por más de 10.000 A.C en la Patagonia Austral.

Avanzando en años, entre 1965 y 1966 se produjo una baja en la producción teatral y los teatros repusieron obras clásicas tales como el Tony chico de Alberto Heiremans, recordando su aniversario de muerte (Villegas, 1964:8). También se estrenó la famosa y clásica obra La Pérgola de las Flores de Isidora Aguirre, quien fue recordada por esta historia, sin embargo su producción fue prolífica y además muchas de sus obras relegada al olvido.

Debemos mencionar la obra Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta, que se estrenó bajo el convenio CUT-ITUCH en 1966. La temática que retrató el poeta, estuvo en conversaciones previas con la directiva de la CUT, para teatralizar la historia de un bandolero chileno que fue a buscar oro en California (Neruda, 1998). Sergio Ortega fue el compositor de la pieza teatral, quien más adelante musicalizaría la propaganda de la campaña política ¡Venceremos! de Salvador Allende. Además, contaron con la presencia del músico argentino Mario Gato Barbieri quién se consagró en la musicalización de la película El Último tango en París en 1972.

El éxito de la obra fue tal que fue dada en Dresden y Tuhingen en Alemania. Además un incipiente grupo llamado Quilapayún, musicalizó la segunda versión que se volvió a estrenar para el año 1968. Podemos inferir que el impacto del convenio cultural CUT- ITUCH del año 1963, en conjunto con el trabajo político de dirigentes y estudiantes, estaba experimentando sus efectos, ya que en 1966 se llevó a cabo una gran huelga campesina que se extendió en toda la provincia de Colchagua.

A esta huelga, se sumó el paro de trabajadores del banco de Chile en donde 115 mil empleados paralizaron sus labores durante 15 días. Las movilizaciones sociales y políticas iban en aumento, situación que los latifundistas se negaron a resolver las peticiones de los campesinos, recurriendo al gobierno del entonces que mediara en el conflicto, además de *regular y controlar las actividades artísticas que expresen el enfrentamiento ideológico entre los sistemas capitalista y socialista*. (El Siglo, 3 de julio de 1969:8).

Estas notas de prensa en conjunto con el ambiente efervescente nos comprueban el impacto de la cultura y el teatro que refleja los problemas sociales en los sindicatos y poblaciones.

EL TEATRO COMPROMETIDO DE LA MANO CON LAS REFORMAS AGRARIA Y UNIVERSITARIA 1967-1969.

La huelga de 1966 se presenta como un hito importante para entender la lógica del convenio CUT-ITUCH para estrenar obras que relatasen la vida dura de los campesinos a partir del proceso de reforma agraria llevada a cabo en 1967. La ley de sindicalización del campo durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva fue una esperanza para liberar al campo del latifundio.

Durante el año 1967 -1968, el teatro ITUCH no tuvo la misma fuerza que en los primeros años del convenio con la CUT, pues se desarrolló un proceso de reestructuración interna que derivó en la creación del Departamento de teatro de la Universidad de Chile o DETEUCH a cargo de Domingo Piga. Este director, docente y militante político, que tenía la convicción de vincular el teatro con el mundo popular a través de giras a provincias y barrios de Santiago, en esos años y a falta de creaciones nuevas, repusieron la obra El Umbral de José Chestá. Además llevó a las poblaciones y sindicatos Mademsa y Laboratorio de Chile la obra *Viet-Rock* de Megan Terry y dirigida por Víctor Jara, *El Evangelio según San Jaime* de Jaime Silva y *Los que van quedando en el camino* de Isidora Aguirre (El Siglo, 21 de diciembre de 1968:8).

La dramaturga en conjunto con la CUT decidió escribir una obra teatral que fuera conectada con el movimiento campesino de Colchagua que estaba aconteciendo en el gobierno de Eduardo Frei Montalva y se conectara con los sucesos de Ranquil en 1934.

Menos festiva pero más directa, tuvo como objetivo acelerar la organización y la liberación del campo chileno de manera definitiva. El guion de casi 80 páginas relata la

matanza de Ranquil, un recuerdo de ese pasado que se presentan como fantasmas de los campesinos muertos de 1934 en la zona del Bío-Bío. En el presente de la obra, se aparecen en recuerdos a los campesinos que se están organizando en Colchagua, pues las matanzas hay que recordarlas como dice la guionista, ayudando a quienes están viviendo un proceso que podría cambiar el devenir histórico. (Aguirre, Isidora. 1970)

La escenografía está descrita en el principio del guion para que se pueda montar en cualquier lugar. Los personajes mueven tres paneles simples que irán representando el pasado, el presente y el futuro. Cada tiempo va marcado con colores en el juego de luces del escenario. La obra tuvo un alto éxito de taquilla, fue presentada en poblaciones y sindicatos, como la población *Clara Estrella* de La Cisterna; en Conchalí, población *Eneas Gonal* en el sector barrancas, y población *Blanqueado*. Todo esto fue posible a través del convenio CUT- DETEUCH, renovado en 1968 (El Siglo, 14 de Enero de 1969:10).

La segunda obra y final que queremos destacar, causó un punto de inflexión y enardeció aun más los ánimos de una sociedad dividida entre capitalismo y socialismo a un año antes del triunfo de la Unidad Popular. *El evangelio según san Jaime*, de Jaime Silva, es una obra que logró una calidad única en el montaje: una historia del evangelio cantada en décimas campesinas y bailes de diabladas, una síntesis artística del sentimiento latinoamericanista con sentimientos revolucionarios de un joven Jesucristo que experimentaba como este plan divino en vez de salvar las almas pecadoras, era un macabro plan para esclavizar a los humanos y dónde él era el principal mártir. Dios padre es visto como el orden tradicional, obediencia y orden conservador, a su vez los fariseos, doña muerte y don Demonio, tenían un plan perfecto para hacer un festín de muertos con los jóvenes idealistas, acaso la obra resultó ser un sutil presagio de lo que ocurriría después de 1973 (Silva, Jaime. 1969).

La presentación causó tal polémica, que enardeció los ánimos en un ambiente que ya estaba altamente polarizado. Lo anteriormente dicho, confirmado por el actuar de un grupo de ultraderecha comandado por un joven Jaime Guzmán denominado Tradición, Patria y Familia a través de su revista *Fiducia*. La puesta en marcha y radicalización de la reforma agraria, sumado a la ley de sindicalización campesina de 1969, expresaron que la posesión de la propiedad privada de los latifundistas era un derecho natural, y si el Estado las estaba destinando a expropiación para los campesinos quienes la trabajaban, no había ninguna diferencia con un régimen socialista (Gómez, 2004:237). En el caso de una obra teatral contada en metáfora religiosa, atacaron verbal y físicamente a los artistas del elenco original mientras se estrenaba por interpretar despectivamente todo lo anteriormente dicho:

“En el preestreno de la obra en los Ángeles, ultraconservadores bajaron de las tablas a piedrazos a los actores, escenógrafo y director. Piedras, manzanas, monedas y otros proyectiles cayeron sobre los actores. Héctor Maglio fue alcanzado por uno de ellos” (El Siglo, 3 de julio de 1969:7).

Domingo Piga, director del DETEUCH en 1968, ya experimentaba el ambiente polarizado y violento de la época. Declaró en la prensa que seguirán con el plan de llegar al público estudiantil y obrero que era el que les interesaba, puesto que

“Esta combatividad nuestra, no decaerá y continuaremos nuestro plan, llegando al público estudiantil y obrero que es el que nos interesa. Se habla mucho de la violencia, pero hemos visto como sacerdotes defienden más otros intereses que los religiosos, llevaron a sus alumnos al teatro hacer violencia, contra una obra, contra el teatro, que es fundamentalmente un vehículo de ideas” (El Siglo, 3 julio 1969: 7).

La obra *El Evangelio según san Jaime* se estrenó el 29 de julio en el teatro Antonio Varas, hasta el año 1970. La genialidad y el éxito de la obra fue reforzada con la escenografía y la puesta en escena por el grupo de artistas que la montaron. Guillermo Núñez, artista plástico del grupo de José Balmes, estuvo a cargo de la decoración y vestuarios de los actores, quienes representaron el evangelio como una gran fiesta popular, entremedio de diabladas y cuecas campesinas, música a cargo de Sergio Ortega, quien había trabajado con Pablo Neruda en *Drama, fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, mencionada anteriormente. En ese año recibieron premios por mejor director Pedro Orthuz, Bélgica Castro y Jorge Lillo, éste último, en el gobierno de Salvador Allende fue designado embajador de la cultura y escasamente ha sido historizado en la Historia del teatro, como tampoco aparece como referente cultural chileno en las antologías descritas en el trabajo.

Algo similar sucedió con Isidora Aguirre que es más conocida por ser autora de la *Pérgola de las flores*, pero sus obras sociales políticas quedaron relegadas al olvido; Jaime Silva, mencionado en el estudio, también ocurrió lo mismo, su obra *Cúlmine* descrita en este trabajo tuvo un estreno en medio de un ambiente altamente convulsionado y polarizado, lo que nos conduce a deducir que el olvido de estos autores en estas materias fueron arbitrarias y por razones políticas. Lo anteriormente dicho nos refuerza la idea central de la investigación sobre el teatro como herramienta educativa que hizo de efecto espejo a los sectores populares que en conjunto con las organizaciones políticas, visualizaron los problemas que ante la precariedad de las condiciones, se hace difícil visualizarlas y menos concientizarlas.

Además todos los agentes culturales de los años sesenta adscritos al convenio cultural de la CUT pasaron a ser oficialistas en la época de la Unidad Popular, tratando de contener el ambiente sedicioso y cuando ocurre el golpe de Estado, claramente el teatro fue desestructurado, cambiando de manera definitiva sus formas inaugurando otra etapa de este estado del arte.

CONCLUSIONES

La década de los sesenta ha sido catalogada por varios historiadores como una *Bisagra Histórica* de alta efervescencia social producto de los acontecimientos

internacionales bajo el contexto de la guerra fría en donde Chile y Latinoamérica se vieron profundamente involucrados.

La revolución cubana fue un hito clave para que los jóvenes de las nuevas generaciones se separaran en fondo y forma de la generación de la década anterior. Los continuos fracasos de los gobiernos anteriores sumados a la socialdemocracia representada en el gobierno de Eduardo Frei Montalva, con las reformas instauradas, gatilló aún más que los movimientos sociales fueran en aumento, exigiendo cambios estructurales que tendieran a un proyecto socialista para Chile.

Es así como, en tan solo diez años, las artes en general y el teatro comprometido como le hemos llamado, hicieron un trabajo planificado e intenso con la Central única de trabajadores, institución que podía financiar de manera permanente las obras que se daban en los sindicatos y poblaciones ya mencionadas en la investigación.

Para que este convenio se cumpliera a cabalidad, los dirigentes, directores de casas universitarias, dramaturgos y actores debían coincidir con la visión política que representaba el frente popular a través de militancias y/o simpatías a proyectos de izquierdas. En prensa se señalaron que actuaban de manera mancomunada para educar a un sector de la población que por sus condiciones, estaban marginados de ir a ver una obra de teatro en los salones de Santiago, principalmente por lo que implica montar una obra. La decisión del convenio en cuanto a teatro, fue trasladar la obra a sindicatos y poblaciones en plena efervescencia social, donde las huelgas iban en aumento y el número de muertos en consecuencia de las manifestaciones también.

El triunfo de la Unidad Popular alcanzado con mayoría relativa, hizo difícil mantener el proyecto chileno bajo un escenario político caótico y hostil, además de la intervención extranjera, comprobada a través de las investigaciones, iba sumando el clima de sedición política, involucrando a la sociedad civil a que tomara posturas altamente polarizadas y opuestas. Con todo, la desestabilización política, social y económica fue un hecho, para desarmar con éxito la vía chilena al socialismo que reprimió de manera eficaz e institucionalizada a la sociedad civil organizada, reprimiendo al teatro y a las artes en general, que provocó una siguiente etapa que fue denominada como el apagón cultural chileno.

Esta etapa también estudiada, dejó a los años sesenta como un antecedente clave en cuanto al actuar de este teatro comprometido y las otras artes, los cuales fueron estableciendo un nuevo paradigma en cuanto a lo cultural, cambiando el comportamiento del ejercicio del arte, transformándolo en una práctica colectiva, americanista y horizontal, características señaladas en prensa de la época.

La Universidad Católica o el TEUC, estuvo a la vanguardia de este proceso también aunque no se haya registrado una firma con el convenio cultural de la CUT. Este trabajo de extensión cultural estuvo a cargo de Eugenio Dittborn en 1968 que desde ese año hubo

notoriedad en las temáticas abordadas, como también el compromiso de ir a las poblaciones de Santiago a cargo de la creación del Taller de Experimentación o TET, a través del Teatro-Carpa, donación de un instituto inglés para tal requerimiento.

Para el caso del teatro comprometido de la Unidad Popular, los agentes culturales se comprometieron una vez más, algunos dramaturgos, actores y directores se restaron del proceso, en el cual hubo disidencias y actitudes de no volver a crear obras en favor de la politización de la sociedad chilena, mientras que los agentes culturales que optaron por el apoyo al gobierno de Allende, cumplieron un rol oficialista tales como el ICTUS y otros, en donde la estrategia fue disminuir la crítica y denuncia, en favor de estrenos de obras humorísticas y de comedia para resaltar que la Unidad Popular era una fiesta. Sin embargo, también se visualizaron obras de carácter críticas en donde se anunciaba un posible golpe de estado.

Por último, creemos que el teatro como herramienta educativa es transformadora, en cuanto al alcance de la apertura de conciencia del individuo, puesto que va mostrando bajo diversas formas, lo que experimenta en el diario vivir, logrando hacer conexión a través de diálogos claves que lo van conectando con su forma de ver el mundo y qué lugar ocupamos en él. Por otro lado y esta es nuestra visión, el teatro es un vehículo de ideas que necesita ser financiado de manera constante tal como lo hizo el convenio CUT- ITUCH y luego el convenio CUT-UTE que fue más tardío, por los costos que significa en cualquier instancia, el montaje de una obra.

Lo anteriormente dicho podemos afirmarlo con la declaración de variados dramaturgos de la época, donde en sus obras indicaban en los prólogos que el montaje debía ser sencillo porque sabían el costo y lo engorroso que significaba trasladar las obras a los sindicatos y poblaciones. Esto hace que el teatro sea una expresión artística mas elitista o exclusiva por así decirlo, ya que el canto popular al cual se adhirió tempranamente Víctor Jara quien estuvo involucrado en el proceso teatral artístico señalado, entendió que la música era un vehículo más veloz y más masivo que el montaje de una obra.

Concluimos que nuestro objetivo no es comparar las artes entre sí, y ya sabemos que las artes en general se unieron a este proceso de masificación de la cultura, para que la población chilena accediera de manera definitiva a una mejora en la calidad de sus condiciones de vida que en conjunto, una generación que ha sido incipientemente reconocida, todos unidos en torno a un proyecto político en común que fue visto y experimentado como un sueño masivo hecho realidad, que sólo duró tres años y que hoy hemos tratado de sumarnos a una corriente que busca historizar la memoria de los vencidos.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, I. (1970) *Los que van quedando en el camino*. Santiago: Imprenta Mueller
- Chestá, J. (1962) *El umbral. Drama en dos actos*. Santiago: Editorial Alerce.
- Silva, J. (1969) *El evangelio según San Jaime*. Santiago: Editorial Quimantú.
- Calveiro, P. (1998). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Cánepa, M. (1974) *Historia del teatro chileno*. Santiago
- Chartier, R. (1992) *El mundo como representación*. Editorial Paidós.
- Díaz, J. (2011) *Antología subjetiva*. Editorial Zig- Zag.
- Donoso, J. (1972) *Historia personal del Boom*.
- Garcés, M; Milos, P. (1998) *FOCH, CTCH, CUT. Las centrales unitarias en la historia del sindicalismo*. Eco. Producciones.
- Garretón, M. (1992) *Cambio cultural y familia* Santiago: FLACSO.
- Gómez, J. (2004) *La frontera de la democracia. 1925-1973*. Santiago: Ediciones Lom.
- Gusinde, M. (2003) *Expedición a la Tierra del Fuego*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Hurtado, M. (2011) *Dramaturgia chilena 1890- 1990*. Frontera Sur Ediciones.
- Lipschutz, A. (2005) *Nueva antología 1911-1967. Escritos antropológicos, políticos y filosóficos*. Santiago: Ediciones ICAL.
- Nora, P. (2009) *Los lugares de la memoria*. Santiago: Lom.
- Prádenas, L. (2006) *Historia del teatro en Chile*. Santiago: Lom.
- Rojo, G. (1985) *Muerte y resurrección del teatro chileno. 1973-1983*. Ediciones Michay.
- Salazar, G; Pinto, J. (1999) *Historia contemporánea de Chile*.
- Sotoconil, R. (1992) *El teatro experimental en Chile. 1920-1950*. Ed. Michay.
- Wolff, E. (2002) *Antología de obras teatrales*. Santiago: Ril Editores.