

TEATRO POPULAR DOS PERÍODOS, DOS ANÉCDOTAS

*Fernando Díaz Herrera**

INTRODUCCIÓN

En textos de diversos autores que han estudiado y analizado la historia del teatro popular en Chile, se puede inferir que la mayoría de ellos reconoce que esta clasificación artística ha jugado roles relevantes en dos etapas de similitudes cercanas, aunque temporalmente distanciadas.

Una se refiere a la práctica teatral forjada por gente con vocación dramática (aficionados), que espera dar curso a lo mágico y lúdico del ser humano desde sus propias vivencias; la otra es la presencia de dramaturgos contemporáneos que recogen los acontecimientos que el pueblo vive en los respectivos períodos.

En ambas su comienzo fue la puesta en escena de obras sencillas tipo “juegos dramáticos” cuya finalidad era la sola entretención; tal es el caso de las reuniones de fines de semana en los salones de las oficinas de las salitreras: “un amplio espacio, atiborrado de espectadores, primero una soprano interpretaba algunas arias de ópera, acompañada de un pianista, luego un grupo de actores aficionados representaba un pequeño juguete cómico y finalmente, las sillas eran retiradas y acompañados de una orquesta traída para la ocasión, el baile era la culminación de la festividad” (Díaz, 2006:36); más adelante, interiorizados del manejo de la técnica, se atreven incorporar temas de denuncia social.

“El teatro es la vida misma”, dice Antonioni. Es una actividad humana llena de energía y substancia que se enreda, entrelaza, con esenciales sensaciones sentidas por el hombre; ello lleva a plantear, en una variedad inconmensurable, la presencia de un teatro político y un teatro popular o social, entendiendo que son singularidades de la experiencia de cada cual, que precisa de conocimiento, de comprensión para que desde este proceso se apropie de la realidad; en definitiva construya identidad, antesala del sentido de pertenencia para vincular lo que se quiere conocer, lo que se quiere decir y lo que se quiere cambiar, cuenta Radrigán. Esto favorece la composición de la trama que alimenta al autor con sustancias básicas para su proceso creativo que proviene del entorno. En ambas etapas, el elenco es pieza fundamental para transmitir el mensaje contenido en una obra.

1. TEATRO POPULAR A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.

En la época comprendida entre fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, los intereses del poder son correspondientes al liberalismo económico y

la sustracción de las riquezas del país, el salitre, expoliadas por capitales extranjeros (ingleses).

El poder político “gerenciado” por la aristocracia y la oligarquía terrateniente es ignorante de las peripecias por sobrevivir de los sectores medios quienes, en vista de su confusa vida, se organizan lentamente en distintos frentes o conglomerados, logrando alianzas con el sector obrero representado por la Mancomunal Obrera, la FOCH,¹ las Sociedades de Artesanos, a objeto de agrupar fuerzas para enfrentar un ejecutivo que no les considera sujetos con hambre de ser protagonistas de su historia.

A comienzos del s. XX, los dispositivos teatrales se plasman en un:

Teatro social, que indaga sobre las condiciones de vida y de relación entre las distintas clases sociales y cómo éstas determinan a los individuos, da a conocer las percepciones del mundo de estos protagonistas; muestra su entorno y toma partido por los más pobres, destacando sus anhelos de humanidad (Acevedo Hernández, 1982:33).²

El inicio de lo que se reconoce como teatro popular (social) coincide con eventos cotidianos vividos en aquellas salitreras nortinas; sus temas recogen las condiciones de supervivencia de estos obreros, cuyo acontecer se desdobra en un agreste lugar desértico. Falta de legislación que le protegiera junto a sus familias; talleres y locales en condiciones mínimas de seguridad, salubridad e higiene, sin luz que presagiaba una noche de oscura soledad en hogares amurallados por costras y calaminas volátiles, de insuficiente evacuación de polvo y desagües deplorables. Sus miserables salarios les obligaban reiteradamente quedar al “debe” en pulperías (almacenes) cuya regencia pertenecía a los mismos propietarios de las oficinas salitreras, las cuales sustituían a los almaceneros de ciudades lejanas.

El “teatro popular” en este ámbito está entrelazado intensamente con la “cuestión social” que le daba sentido y significado al surgimiento de movimientos sociales, cuya tarea central consistió en impulsar la organización de los explotados con la finalidad de oponerse a los denigrantes empleos bajo un sol quemante y una sequedad angustiosa. Bajo esta realidad se impuso como actividad misional la tarea de testimoniar la vida cotidiana, iniciando así el llamado teatro popular o social, como se le reconoce en la actualidad (Watts, 1999:269).

La primera lectura de este concepto, referido a los sinsabores de un sector explotado, desarraigado y marginado, señala una marcada distancia con una ideología explícita; sin embargo, su segunda lectura nos acerca a un discurso que preconiza el

¹ Federación Obrera de Chile.

² Antonio Acevedo Hernández, nació en el Pueblo de Tracacura, provincia de Angol, en 1887. De su padre —ferroviario, contrabandista y soldado— heredó un espíritu aventurero que lo empujó a marcharse del hogar tempranamente a los diez años. Solitario y con un equipaje miserable, Acevedo se enganchó con unos trabajadores carrilanos.

forjamiento de un hombre nuevo capaz de modificar la realidad para alcanzar la felicidad; un hombre con esperanza, dice Acevedo Hernández (1982). Otros autores cimentan una definición más próxima al compromiso político, donde los conceptos de liberación, emancipación y transformación social son sus ejes convocadores.

Acevedo, siguiendo la figura de Piscator, defendía el derecho a creer en un teatro que fuera capaz de comunicar ideas, reflexiones, enseñanzas. Concebía una pieza como el medio para alcanzar determinados objetivos sociales. Pero ello se alcanzaba desterrando todo intento por comprometer emocionalmente al espectador (Pereira, 2005:69).

Así tenemos dos visiones para adjetivar esta expresión: popular y social. Ambas en definitiva, son el pueblo, en un entramado que se enlaza con salario, justicia y concientización.

La base de esta formulación (teatro popular) reside en relacionar el hecho teatral con los procesos sociales y políticos de cada país, insertándolos en un proceso de liberación, por lo cual deja de ser un producto estético que se limita a mostrar la realidad inmediata para cumplir las demás funciones de agitación y articulación de la lucha política contra el imperialismo (Chesney, 1987:13).

El impulso movilizador de este movimiento teatral no persigue el afán de instaurarse en una vanguardia, más bien, se convierte en denuncia que estimule al espectador comprender su contenido por intermedio de su identificación, sin más con el protagonista, sino con la anécdota, cuya trama es la concepción del conflicto presente en la escena. Así, le propone que en una primera instancia observe la realidad como si ésta se reprodujera a través de un espejo.

De este modo se vislumbra el compromiso del autor teatral, quien al recoger los acontecimientos del pueblo no lo hace puramente para recrear la obra, al contrario, los hechos que ocurren en la escena tienen como fin producir en el espectador la identificación distanciada con quien expone el conflicto dramático (protagonista); es una acción premeditada que suscita la comprensión de la realidad y la toma de conciencia de la convivencia con otros semejantes —descubre que no está solo—.

Brecht explora con mayor profundidad este impulso alentador; postula que este teatro popular favorece la incorporación plena del ser humano a su historia colectiva, a fin de adoptar y consolidar los puntos de vista de quienes lo integran. Al hablar de popular nos referimos al pueblo que participa de la realidad y que se apodera de ella, la impone, la condiciona. Pensamos en un pueblo que hace historia, que transforma al mundo y se transforma a sí mismo. Pensamos en un pueblo luchador y, por tanto, vemos implicaciones combativas en el concepto popular (Brecht, 63).

Bravo Elizondo es más conciso en este aspecto. Dice, si por teatro obrero entendemos no sólo el protagonizado por trabajadores, sino también escrito por ellos, no cabe duda que las ideologías de comienzo de siglo supieron darle forma a la escena popular y reflejar su cultura (Bravo Elizondo, 1986:121).

Acevedo Hernández proclama: “defenderemos a los que sufren, presentaremos el dolor de Chile, lucharemos con los malos, mostraremos el dolor y la alegría de los seres humanos” (Acevedo, 1982:142). Antes que sus obras se escenifiquen en el norte salitrero, las sufrientes condiciones de vida en los campos es la trama denunciante en sus primeras obras, relatando dramáticamente historias de quienes buscan justicia y una vida digna. Llegamos a entender este ideario cuando hace recuerdo de sus orígenes. Relata que “en las haciendas desde niño fue maltratado” recordando la crueldad de los mayordomos o capataces. En una de sus idas al campo regresa a la Loma de Vásquez (su antiguo lar) ya siendo hombre, allí conoce el derecho a pemade y le parecía corriente que en el campo se castigara con frecuencia a los campesinos.

En este camino trazado, opta por relacionarse con artistas proletarios o campesinos para dar vida a sus obras. No son especialistas —profesionales— los que escenifican los temas. Son quienes vocacionalmente sienten que este arte es el espacio o el lugar propicio para compartir libremente sus anhelos. Valora la esencia de estos actores, reconociendo en ellos la pureza de sus sentimientos y la valentía en su lucha por romper el círculo de la pobreza. Al trabajar fundamentalmente con actores aficionados, Erwin Piscator, director y escenógrafo alemán de pensamiento de izquierda, señala que le interesa más el testimonio de sus vidas que la calidad del montaje. Y este es el mensaje que se entrega en dicho período (Pereira, 182).

Acevedo recuerda que luego de asistir a este teatro popular, cuyos autores e intérpretes pertenecen a la colectividad obrera, proletaria, una emoción reconfortante y saludable queda en el pecho. Sólo considerar que hay un núcleo de hombres y mujeres de este pueblo tan olvidado, que tras la fatiga cotidiana de la fábrica o el campo, se reúne encendido en un anhelo fervoroso de elevación espiritual, basta para conmoverse generosamente y abrirse a una hermosa esperanza (Acevedo, 1982:220). ...Tú, muchacho obrero, que estudias el papel de la comedia y te caracterizas en las noches de velada y sales a escena un poco nervioso y te equivocas frente a los primeros aplausos, eres el primer maestro que tiene nuestro pueblo. La primera racha de poesía que baje hasta los pechos obreros pasará por tus labios (De la Vega, 1930:47).

La historia de Acevedo Hernández se encuentra vinculada con lugares y personajes muchas veces olvidados, que llegan a ser representantes de un pueblo que desde su marginalidad, como en una procesión rutinaria, se impone obligaciones que se transformen en el sostén de una nueva vida; este prolífico autor se enreda con personajes contemporáneos, que desde otras trincheras luchan por similares ideales que les impidan permanecer en la periferia. Su denuncia es sinónimo de anuncio, de esperanza, de lucha por un existir que respete sus derechos.

Coincidencia fortuita o bien realidad inconclusa, líderes obreros de similar tono dedican parte de sus labores gremiales en la creación de obras dramáticas de denuncia

provocadora. Este es el caso de Luis Emilio Recabarren³ y Elías Laferte; sin formación previa hallan en el teatro el mejor vehículo para que junto con la recreación, la educación, la denuncia y la organización se forje la conciencia obrera. Sus primeras obras teatrales recogen temas cotidianos de los obreros del salitre. Inician su periplo con algunos juguetes cómicos, presentados en los Centros Filarmónicos, espacios recuperados por líderes obreros formados en la lucha irrestricta de los derechos laborales en las salitreras, se transformaron en alternativa de lupanares y garitos, tal cual fueron destinados en un inicio. Recabarren, creador del POSCh⁴ tiene un rol destacado en estas lides. Sus dramas son representados por entusiastas trabajadores-artistas, siendo Laferte uno de sus actores emblemáticos. Perdura en sus obras la crítica social, cuya primera preocupación son salitreros y posteriormente, los asalariados en general.

Los discursos teatrales de una época son un buen indicio de las preocupaciones socio-políticas y de los intereses culturales de los grupos sociales a los cuales pertenecen tanto el productor de los discursos como los potenciales espectadores (Villegas, en línea).

En ese período, Antonio Acevedo Hernández, se acerca a estos movimientos, siendo su principal motivación presentar personajes chilenos reales. A través de sus obras o de autodidactas escritores, como el caso mencionado de Recabarren y también de Laferte, se revelan las auténticas condiciones de vida de los pobres de la ciudad y el campo. Se denuncia la explotación de la patronal hacia los obreros, las precarias condiciones sociales de los suburbios (cités, conventillos, etc.), que transmutan en parias o delincuentes a jóvenes ignorantes, asimismo las esperanzas y deseos íntimos de personajes a la deriva y de prostitutas nobles que sueñan con establecer su hogar.

“Ello le confiere a la obra de Acevedo, sin desmerecer los aportes de Recabarren, un carácter distinto en el concierto de dramaturgos de su época, porque no se limita al catastro más o menos documental de las miserias de los hombres de entonces —al estilo de un registro costumbrista—, sino que introduce un factor de cambio, movilidad y esperanza a las situaciones, añadiendo así una perspectiva existencial” (Piña, 1992:125).

Los destinos de Acevedo y Recabarren se diversifican; Acevedo abraza los ideales del anarquismo; Recabarren, ocupa más adelante un rol destacado en la creación del Partido Comunista, que es fruto de la convergencia del POSCh y de la FOCH.

³ Luis Emilio Racabarren, tipógrafo, líder obrero, fundador del Partido Comunista de Chile, nacido en Valparaíso el 6 de julio de 1876. Tres veces fue elegido diputado por Antofagasta, pero sólo una vez pudo ejercer el cargo. Se suicidó a los 45 años.

⁴ Partido Obrero Socialista de Chile.

El teatro libertario (proveniente del anarquismo) se introdujo en la práctica teatral de la época como un discurso alternativo que representan temas descartados en los teatros tradicionales y de una manera diferente a las acostumbradas en el rodaje comercial (Pereira, 2005:95).

Los dramas de Acevedo expresan un carácter social de su concepción del mundo; sin embargo, no está sustentada por la situación político-social específica, de instante, de la realidad chilena de ese entonces; su visión apunta más lejos, postulando la germinación de hechos o eventos encaminados a transformar la sociedad.

El desafío que impone el texto aceviano conlleva un costo que el hombre debe asumir, empezando por su propio crecimiento personal y espiritual y teniendo como premisa la práctica de las virtudes como la bondad, la libertad, la solidaridad y la justicia, únicos contenidos valóricos capaces de darle un sentido a su proyecto existencial y un impulso al proceso de cambios de la sociedad que la obra artística propone (Piña, 1992:45).

El grito desgarrador de un pueblo sufriente da forma a un movimiento literario de carácter anarquista. Acevedo se integra a este grupo conformado entre otros por González Vera, el poeta José Domingo Gómez Rojas, Manuel Rojas. El teatro obrero articulado por grupos de teatro aficionado se alimenta por una dramaturgia incipiente de fuerte contenido combatiente, quienes en itinerancia presentaban sus obras en locales sociales o sindicales. La Compañía Dramática Chilena, creada en 1913, se encargó de recibir propuestas teatrales cuyo contenido era descartado por las compañías tradicionales.

TEATRO POPULAR DE LOS AÑOS 80

Entre 1973 y 1988 Chile se desprende de la democracia y vive una etapa oscura en su corta vida. Sin embargo, en los suburbios y barrios la vida continuaba subrepticamente, con riesgos, expectante.

Cabe recordar, que los partidos asumían la representación de vastos intereses sociales que hoy no encuentran cauces de expresión. En estas condiciones el teatro independiente ha efectuado una importante contribución de sentido frente a lo que acontece; ha propuesto una interesante alternativa de representación social que se nos ofrece desde una cierta distancia y que nos permite mirarnos como país, como un pueblo que busca un espejo para reconocerse (Echeverría, en Díaz, 2006:93).

La historia es sabia: el ser humano enfrenta los tiempos de conflicto a través de su ethos social que investiga y explora fórmulas, diseña maquetas y construye alcázares para defender lo máspreciado: la vida, la familia, la comunidad, el compromiso, la solidaridad.

Hacia fines de la década de los 70 e inicio de los 80, el teatro asume un protagonismo vital, caracterizado por una enormidad de aplicaciones que

adopta: recreativo, concientizador, explorador. Es decir, no sólo la denuncia de la opresión fue su eje activador; además, se estableció como un teatro anunciador, educativo y formador que ideó espacios para la reflexión crítica, la denuncia, fortaleciendo a su vez, las habilidades y destrezas comunicacionales.

La experiencia organizacional y artística de fines de la década de los 60 y principios de los 70 se pone al servicio de esta experiencia. La impronta cultural de esos años permitió experimentar en todas las gamas del arte a pobladores, trabajadores, jóvenes, campesinos. El acercamiento a las diversas expresiones artísticas, especialmente teatro y folclore, pasó a ser el motor que movilizó a sectores populares para reiniciar procesos participativos, a pesar de la dictadura, en centros comunitarios, culturales, parroquiales, juveniles.

Antes de llamarse artistas, prefieren identificarse como activistas culturales comprometidos con la clase trabajadora, que intentan aportar a través del teatro un grano de arena en la construcción de la nueva sociedad, más libre, más humana (Noguera, en Díaz, 2006:86).

Fue la forma que permitió al pueblo enfrentar la “cultura de la muerte”. Una época acongojada, de un sinnúmero de acontecimientos que sorprendieron al más erudito. Hemos compartido una inmensidad de sucesos comprendidos entre el año 1973 y 1988. Sin embargo, significativos acontecimientos experimentados por aquellos años aún mantienen el recuerdo de aquella fase histórica plena de creatividad y esperanza que transcurre en esos tiempos en anónimos pasajes, escondidos sitios, puertas entreabiertas, escenarios improvisados, plazas multicolores, etc.

La crueldad de la dictadura militar chilena fue impersonal... El terror es una necesidad absoluta del poder total, la crueldad es solamente una subjetividad funcional, sin cuya existencia el terror es irrealizable ... actuaba por presencia: a través de la corrosiva difusión del miedo (Moulian, en Díaz, 2006:94).

Hay quienes explican que el pueblo vivió un proceso de reflujo, es en esta fase donde el teatro ejerce un sinnúmero de funciones, desde la entretención hasta la curiosidad, pasando por el reencantamiento y ensayo de nuevas vertientes que denunciaron, de manera sutil y subliminal, los sinsabores del presente. Este reflujo hizo posible que entre los años 79 y 83 se tomara conciencia que el cambio no surgiría por arte de magia, sino que era oportuno tomar medidas para salir de este embrollo. Existía una necesidad de escudriñar caminos virtuosos para recomponer el tejido social, ante una crisis acrecentada con partidos políticos prohibidos y embargados, sindicatos y organizaciones comunitarias dispersadas y disgregadas. A pesar de la violencia (ruidosa o silenciosa) de entonces, la vida social en los espacios vecinales mantuvo la memoria de las luchas reivindicativas y emancipadoras del movimiento popular, por tanto fue acertado que se transformara en el principal punto de referencia para acciones que se tramaban a través de diversos canales. En ese período, el proceso vivido por el teatro fue, en cierto sentido, similar al de las salitreras. Se trató de montar pequeñas obras de

autores conocidos que les permitiera divertirse; luego, se aventuran con obras mayores, de autores conocidos, de contenido social y contemporáneo. Finalmente, se fortalece el trabajo grupal, inventando obras que experimentan los variados métodos que ofrece la creación colectiva.

En el mundo marginal representado en el teatro poblacional se pone de relieve la capacidad de los personajes de establecer o aspirar establecer un orden social más humanizante, fundamentalmente a través del trabajo colectivo (Muñoz, 1990:129).

Fue una época de innumerables acciones teatrales; su mayoría argumentó acerca de las situaciones del momento: violencia, cesantía, allegados, inseguridad, miedo. La intención no pretendía la utilización de sendas empedradas para enfrentarse con las mismas armas a la dictadura. Su tarea fue reorganizar al pueblo, recuperar el sentido de pertenencia y fortalecer la identidad con sus espacios territoriales.

Para Piña, “el conflicto propiamente obedece a la situación nacional: un ente mayor y desconocido es quien mueve los hilos de esta madeja, y por tanto, los personajes no se pueden enfrentar a nadie para preguntar por su situación o solicitar salidas” (1992:47).

Se puede señalar que en este período un prolífico autor dramático contemporáneo, Juan Radrigán,⁵ es quien sintetiza la situación del momento. Su línea dramática está enraizada en los problemas de los marginados, marcando una tendencia en la dramaturgia nacional.

El grupo teatral El Telón, inicialmente vocacional aunque integrado por profesionales, fue el difusor de las obras de este autor, cuyos postulados daban cuenta que su intención era presentar un teatro limpio de artificios escénicos y afianzado en su contenido temático; es decir, una propuesta escénica simple, que permitía un fácil traslado para montar las obras en cualquier parte.

Juan Radrigán fue el autor predilecto de los grupos comunitarios, estudiantiles y laborales... Él no es un autor contingente y sus ideas provienen de la realidad, la marginal, aquella verdadera e ignorada por no ser bonita. Son los hechos de los marginados la materia prima de sus obras, en la que buscó la comprensión de los parias, los excluidos, los marginados, los ausentes; recoge el grito de los miserables, de aquellos seres de carne, hueso y espíritu que la sociedad insiste en ignorar, como si no fuese responsabilidad de ellos acogerlos en su seno de madre patria que los engendra y cría (Hurtado, en Díaz, 109).

⁵ Juan Radrigán, nacido en Antofagasta en 1937. Ha escrito 32 obras en sus 28 años de dramaturgo. Fue cargador de la vega central, cuidador, obrero textil, vendedor de libros usados y mecánico tornero durante 17 años. La Academia Chilena de Bellas Artes le otorgó el año 2002 el premio Agustín Siré, por la trayectoria de una vida. El año 2010 recibe el Premio Nacional de Literatura, versión Artes Escénicas.

Las obras de Radrigán en este período, mayoritariamente están marcadas por una proposición de teatro político y social, donde la figura del marginal y el contestatario prevalecen en contraposición a la dictadura.

Podemos entender su dramaturgia como un intento de diálogo y discusión con relación a las problemáticas económicas, sociales y culturales, en un tiempo en que los circuitos de interacción se encuentran limitados y restringidos. A pesar de que sus personajes transitan en la marginalidad, en la situación vivenciada en este período representan fielmente las sensaciones y percepciones de quienes presencian sus trabajos.

Radrigán se constituye por entonces en el autor favorito de grupos de teatro aficionado o vocacional formados en sectores vecinales, universitarios y laborales. Cumple la función de ese narrador que toma lo que cuenta la experiencia —la suya propia o la reportada por los demás—. Y a su vez la convierte en la experiencia de los que escuchan su relato. En este sentido, el narrador, el poeta popular, el dramaturgo popular se hace voz de su pueblo. (Hurtado en Oyarzún, 51).

2. CONCLUSIÓN

La coincidencia que se da en ambos períodos, fines siglo XIX y comienzos del siglo XX y último cuarto del siglo XX, es producto de situaciones que afectan al ser humano en sus más preciados valores: dignidad, justicia, libertad. Es posible encontrar en ambos procesos similitudes, como es el caso de conceptos tales como emancipación, concientización, educación, transformación, recreación, movimiento social, teatro vocacional, denuncia; ambos autodidactas.

La recuperación de espacios es la tónica en ambos períodos. Unos se hacen cargo de los Centros Filarmónicos, otros de las sedes comunitarias o sindicales.

La transformación social es una aspiración de sus dirigentes y protagonistas, unos alcanzan la toma de conciencia por intermedio de espectáculos que retratan su realidad; otros empleando la memoria histórica hacen frente a un presente incierto. El agrupamiento, el sentirse parte de una comunidad que recupera los afectos para una convivencia armónica, es su impulso vital.

Brecht postula en este proceso cuatro ideas:

- a) La incorporación plena del ser humano a su historia colectiva;
- b) Comprensión de las masas, para utilizar y enriquecer sus formas de expresión;
- c) Adoptar y consolidar puntos de vista del colectivo;
- d) Vincularse con las tradiciones y desarrollarlas.

En ambos períodos nos encontramos con artistas, cuyo compromiso con los espectadores los lleva a recurrir a todas aquellas herramientas de que los ha dotado la naturaleza y vocación.

El autor o teatrera popular no es sólo un poeta comprometido con su opción de hacer arte, es más bien un artista que posee una formación basada en valores sociales y humanos, declara el teatro La Carreta a través de Víctor Soto, creador de Entepola

(Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano), megaevento que anualmente se realiza en la Comuna de Cerro Navia, sector norponiente de Santiago.

Finalmente, la presencia de autores de raigambre popular, Acevedo junto a Recabarren y Radrigán representan, cada uno en su temática, los sinsabores de los explotados, de los excluidos de la sociedad. Uno lo hace dando a conocer inicialmente la realidad del campo (inquilino, peón, gallán); el otro lo hace presentando a personajes que traspasan los espacios y las latitudes, constituyéndose en seres universales.

Los sujetos de sus obras son comunes y corrientes, que en su lucha diaria por la sobrevivencia tienen esperanza y cuyo signo es una luz en la ruta que lo cubra con un manto de felicidad.

Alguien dice que el teatro es vida viva. Si activa, desconcierta o consuela al espectador, si lo alegra, confunde o ilustra, ello se debe finalmente a su resonancia vital.

*Universidad de Los Lagos**
Pedagogía en Educación Media en Artes
Serena 77, Puerto Montt (Chile)
fdiaz@ulagos.cl

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo Hernández, Antonio. *Memorias de un autor teatral*. Santiago de Chile: Nascimento, 1982.
- Albornoz Farías, Adolfo. *Acta Revista Araucaria* N° 31, 2005.
- Bravo Elizondo, Pedro. *Cultura y teatro obrero en Chile, 1900-1930*, Libros del Meridión, Madrid, 1986.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro II*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.
- Chesney Lawrence, Luis. *Cuadernos de Investigación Teatral*, CELCIT N° 25. Caracas, Venezuela, 1987.
- De La Vega, Daniel. *Luz de candilejas*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1930.
- Díaz Herrera, Fernando. *Teatro social en Chile*. Puerto Montt, 2006.
- Muñoz Campos, Diego. *Revista Araucaria*. Santiago, 1990.
- Oyarzún, Carola. Ediciones PUC, Santiago de Chile: Colección Dramaturgia, 2008.
- Pereira, Sergio. *Dramaturgia social de Antonio Acevedo Hernández*, Editorial Universidad de Santiago, 2003.
- Pereira, Sergio. *Antología crítica de la dramaturgia anarquista en Chile*, Editorial Universidad de Santiago de Chile, 2005.
- Piña, Juan Andrés. *Teatro chileno contemporáneo*. Madrid: F.C.E., 1992.
- Villegas, Juan. Disponible en www.escenachilena.uchile.cl/CDA/dr_fah_articulo. Visitado el 10 de agosto del 2010.
- Watts, Bélgica. Florencio Sánchez y Antonio Acevedo Hernández, Dramaturgos. *Dos vidas tras el afán libertario*, *Revista Universum* N° 14. Universidad de Talca, 1999.