

LAS CIENCIAS SOCIALES Y SUS PERSPECTIVAS INTERDISCIPLINARIAS

**EX
TRA**
#1
(2021)

ISSN | ISSN-E
2343 | 2610
6131 | 8046

encuentros

REVISTA DE CIENCIAS HUMANAS, TEORÍA SOCIAL Y PENSAMIENTO CRÍTICO
UNIVERSIDAD NACIONAL EXPERIMENTAL RAFAEL MARIA BARALT

EL SURGIMIENTO DEL TEATRO COMPROMETIDO CHILENO. UNA RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE SUS ORÍGENES (1960-1970)

The emergence of the Chilean engaged theater. (1960-1970).

A historical review of its origins

Máximo Quitral Rojas

maximo.quitral@utem.cl

 <https://orcid.org/0000-0002-2807-7830>

Universidad Tecnológica Metropolitana.

Santiago, Chile.

Daniela Wallffiguer Belmar

danielaw@cecamericana.cl

Centro de Educación y Cultura American..

Santiago, Chile.

Este trabajo está depositado en Zenodo:

DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.4758302>

pp:11-24

Resumen

El presente artículo describe el surgimiento del Teatro Comprometido chileno durante la década de los sesenta. Esta nueva forma de hacer teatro fue influenciada por factores exógenos tales como el Neorrealismo Italiano y la Revolución Cubana. Desde un punto de vista metodológico, este trabajo analiza la influencia teórica y práctica de ambos fenómenos, desarrollando un trabajo documental de revisión de prensa y de aplicación de entrevistas semi-estructuradas, para comprobar el nexo entre ambos fenómenos y nuestro objeto de estudio.

Palabras claves: teatro chileno, compromiso social, convenio cultural, escuelas de verano.

Abstract

This article describes the emergence of Chilean committed theater during the 1960s. This new way of doing theater was influenced by exogenous factors such as Italian neorealism and the Cuban revolution. From a methodological point of view this work analyzes the theoretical and practical influence of both phenomena, developing a documentary work, a review of the press and the application of semi-structured interviews, to verify the link between both phenomena and our object of study.

Keywords: Chilean theater, social commitment, cultural agreement, summer schools.

INTRODUCCIÓN

El presente artículo tiene como objetivo reconstruir históricamente la emergencia del Teatro Comprometido en Chile, indagando en aquellos factores que permitieron su aparición. Es menester señalar que durante la primera mitad del siglo XX se desarrollaron un sinnúmero de expresiones teatrales provenientes del mundo universitario, aficionado e independiente, cuyos proyectos contribuyeron a la movilización política y social de los sectores populares, bajo un contexto de guerra fría. En el caso de América Latina, la cultura presente en este teatro promovió la construcción de historias centradas en sujetos populares, tales como los obreros, los campesinos y los pobres de la ciudad, quienes fueron reivindicados en su historicidad política y cultural (Salazar y Pinto, 1999).

Los artistas de este teatro que denominaremos Comprometido, tuvieron experiencias de vida con algunos fundadores del Teatro Experimental, los cuales ayudaron a difundir sus pensamientos en escuelas de verano en Santiago y en provincias. Destacamos en el grupo de difusión a Pedro de la Barra, Agustín Siré, Domingo Piga, Enrique Durán, Orlando Rodríguez, Roberto Parada, María Maluenda, Bélgica Castro, Alejandro Sieveking, Víctor Jara entre otros.

Estos profesores transmitieron su percepción sobre el mundo social a los integrantes del Teatro Comprometido, quienes lo amoldaron y lo convirtieron en una herramienta transformadora del ser humano y de

la sociedad, propuesta que fue reforzada estéticamente con ideas provenientes desde la literatura, la dramaturgia y del cine. Para conseguir estos objetivos, el Teatro Comprometido se apoyó en el estilo brechtiano, que contribuyó a ahondar la realidad social de los sectores populares, al tiempo de integrar una estética dominada por su simpleza, muy propia del Neorrealismo Italiano. Se observa también un reforzamiento de la crítica social, la cual creemos es influencia de la Revolución Cubana, dados los nexos artísticos establecidos por el Teatro Comprometido con intelectuales de la isla. La incorporación de ideas brechtianas, neorrealistas, tuvo como consecuencia la puesta en escena de la realidad político social que aquejaba a los sectores populares, tal como lo propuso originalmente el Neorrealismo Italiano. Esta representación convirtió a las problemáticas sociales de los marginados, en la principal preocupación a la hora de relatar sus historias.

Comprendiendo esta relación, la pregunta que guía esta investigación plantea lo siguiente: ¿en qué medida el Neorrealismo Italiano y la Revolución Cubana fueron los principales factores de influencia político social dentro del Teatro Comprometido? Como hipótesis sostenemos que la comprensión de la realidad social propuesta por el Neorrealismo Italiano y la Revolución Cubana, se transforman en una base teórica e ideológica, que contribuyó en el surgimiento del Teatro Comprometido.

Desde un punto de vista metodológico, este trabajo tiene un estilo

de investigación cualitativa que tiene como característica principal, la consulta de diversos documentos, revistas, memorias, registros e informes estadísticos. Además, se realizó consulta al diario El Siglo, para entender los planes de extensión cultural del Instituto de la Universidad de Chile, accediendo a los nombres de los artistas, como también los nombres de las obras teatrales de la época.

Por otro lado, se aplicaron tres entrevistas semi-estructuradas a integrantes del Teatro Comprometido tales como Jorge Gajardo actor del Instituto de la Universidad de Chile, Berta Quiero actriz, viuda de José Chestá, dramaturgo y docente normalista de la Universidad de Concepción, y Nelson Villagra, actor de larga trayectoria en el teatro y en el cine. Optamos por la aplicación de entrevistas semi-estructuradas, pues nos clarifica la información arrojada en prensa y orientar la conversación con el entrevistado (Guber, 2004; Trindade, 2016).

La entrevista es una técnica para encontrar lo importante y lo significativo en la mente de los informantes, ya sea en sus perspectivas e interpretaciones, como también en el modo en que ellos ven, clasifican y experimentan su propio mundo (Ruiz, 1996). En relación con las entrevistas, éstas se desarrollaron entre abril del 2019 a abril del 2020 y como criterio de delimitación utilizamos la técnica de saturación de datos, que consiste en sumar informantes, hasta el punto en que ya no se obtiene información y ésta comienza a ser redundante (Martín-Crespo, Blanco & Belén 2007). Adicionalmente utilizamos la teoría fun-

damentada (grounded theory) como insumo teórico de apoyo al trabajo central, la cual propone por medio de la inducción, una nueva conceptualización teórica de un determinado fenómeno (Glaser, 1992; Corbin, y Strauss 2002).

PANORAMA DEL TEATRO CHILENO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Respecto del panorama general del teatro chileno de principios del siglo XX, éste tuvo su continuidad desde la época colonial hasta el inicio de la república y se presentó como principal rama de entretenimiento para las élites. Hacia el año 1930, aparecieron grupos teatrales chilenos y extranjeros que de manera autodidacta buscaron apoyo para el fomento, la protección y la difusión del teatro. Podemos mencionar a la compañía Córdoba-Leguía y artistas como Luis Barahona, Arturo Buhrle, Armando Moock, Enrique Báguena, Luis Juvet, Pedro Sienna, Carlos Cariola, Alejandro Flores, Américo Vargas, entre otros. Todos ellos fueron parte de circuitos artísticos organizados entorno a la Sociedad de Artistas Teatrales en Chile o SATCH desde 1915 (Cánepa, 1974). Estos artistas lograron canalizar sus demandas de manera temprana, posibilitando construir un teatro más estable, junto con el acceso a un mínimo de protección que diera sostenimiento a sus iniciativas culturales (Cánepa, 1974, p.178).

También existió un teatro con un sentido obrero y autodidacta, que concentró su actuar al interior del norte grande, cuyos referentes más importantes fueron Luis Emilio Re-

cabarren y Elías Lafferte. Este teatro surgió por la necesidad de la autoeducación del sujeto popular, canalizando a través de sus obras, la miseria y la explotación a la cual estaban sometidos en la faena salitrera. Para visibilizar su trabajo, Recabarren y Lafferte crearon actividades culturales llamadas Sábados Rojos, espacio que contribuyó al avance significativo de su obra (Bravo, p. 1992).

En 1934, Pedro de la Barra, fundó en Santiago el Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico (en adelante CADIP), que con los años terminó por convertirse en una iniciativa para ensayar y mejorar obras sobre el campesinado y los pobres de la ciudad. Además, se transformó en un espacio de socialización y de desarrollo cultural, hecha por docentes y estudiantes del Instituto Pedagógico que después de sus labores se reunían en torno a la creación artística (Sotoconil, 1992). Como consecuencia de este proceso de ensayo y error, a fines de los cincuenta aparecieron obras como Población Esperanza de Manuel Rojas e Isidora Aguirre (2014); Las Redes del Mar de José Chestá (1994) y una Mirada desde el Puente, adaptación chilena de la obra dramática de Arthur Miller (Contreras, Henríquez, Albornoz, 2002). En paralelo a estas expresiones teatrales, se fueron sumando artistas que insistieron con la idea de que el teatro debía tener la capacidad transformadora del individuo, situación que iba de la mano con la crisis política que iba en aumento.

Este teatro más social y crítico con las necesidades del sujeto popular,

comenzó a desarrollar un proceso de institucionalización mayor, que culmina con la instalación del teatro como una carrera universitaria. Dicha institucionalización permitió la creación del Instituto de la Universidad de Chile o ITUCH en el año 1941; el teatro de la Universidad Católica o TEUC en 1943; el teatro de la Universidad de Concepción en 1947 y el teatro de la Universidad Técnica del Estado o TEKNOS en 1958.

EL APOORTE TEÓRICO DEL NEORREALISMO ITALIANO Y DE LA REVOLUCIÓN CUBANA EN LAS CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO COMPROMETIDO

2.1. El Neorrealismo Italiano

El Neorrealismo Italiano surgió en Italia, tras el término de la segunda guerra mundial, como una nueva forma de interpretar el mundo. Dicha corriente provocó un cambio en las formas de vinculación con la realidad circundante y contribuyó a manifestar una fuerte crítica social a la realidad política de fines de los años cuarenta (Velázquez, 2012). El neorrealismo negaba la idea de desatenderse de la realidad social que afectaba a los sectores excluidos de la sociedad, transformando al cine en un reflejo de los padecimientos a que fueron sometidos los sectores populares. Por ello fue fundamental dejar de lado ese guión amable propuesto por el fascismo italiano, para proponer un cine más bien liberador y cercano con el espectador. Este cine crítico se mostró alejado de diálogos ampulosos o efectistas para conformar diálogos sencillos, naturales

y directos. La improvisación también era uno de los recursos más utilizados, basándose en la idea de que la realidad no es algo rígido (Hernández, 2014).

El neorrealismo quebró la posición de actor privilegiado para lograr una mayor conexión con el público, escarbando en la profundidad de los sentimientos de los actores y posibilitar la conexión con su propia realidad y con sus vivencias. Roberto Rossellini, representante del neorrealismo, explicó en 1954:

Rechazo el actor porque debo prepararle sus frases con antelación. Cojo a un individuo que me parece que tiene el aspecto físico del personaje, para poder llegar al final de mi historia, me apropio de él, lo reconstruyo, y utilizo sus aptitudes musculares, para convertirlo en un personaje" (Bollo, 1974). Es decir, la búsqueda de actores no profesionales apeló a entregar una actuación lo más fiel a la realidad y en lo posible se reflejen en sí mismos, para así derrumbar el ideal de perfección presente en el cine de entreguerras (Caldevilla, 2009).

El Neorrealismo instaló en el cine al sujeto popular, creando una atmósfera de profunda realidad para la consecución de ese objetivo. Utilizó escenarios reales, precarios y naturales sin ambientación artificial, para reforzar la conexión entre el actor y el espectador. Esta precariedad empujó a que el neorrealismo se acercara a los sectores populares aparatados de las artes, pues sus vivencias eran expresión del sujeto popular. Velázquez sostiene al respecto que el Neorrealismo Italiano se convierte en una denuncia social contra la crueldad, la situación de la mujer y de los más pequeños. Para el logro de este fin, el Neorrealismo Italiano presentó algu-

nos lineamientos estéticos como a) la estética del rechazo, b) la estética de la contigüidad y c) la estética de la implicación (Monterde, 1994).

La estética del rechazo se orientó a todo aquello que marcara una visión de la opulencia, teniendo especial cuidado de exhibir algunas figuras arquitectónicas que mostraran excesiva decoración suntuosa. La estética de la contigüidad procuró mostrar de la forma más real posible algunas penurias sufridas por las clases populares y captar todo síntoma de degaste social de los grupos más vulnerables. Finalmente, la estética de la implicación, es posible asociarla con las experiencias de vida de los creadores y la constitución de un compromiso militante con el espectador. La estética de la improvisación enfatizó en que el espectador tomara conciencia del mundo que lo rodeaba, despertando interés no sólo en conocerlo, sino que también en transformarlo.

2.2. La Revolución Cubana

Otro fenómeno cultural que tuvo un impacto fundamental en las artes latinoamericanas fue la Revolución Cubana, levantamiento popular que trajo aparejado una serie de valores que fueron recogidas por distintos intelectuales chilenos (López, 2007). La revolución se convirtió en un ejemplo a seguir ante el empobrecimiento y la exclusión de las clases populares, siendo ella el camino seguro para la transformación total del individuo. Este fenómeno apuntó a generar una toma de conciencia del intelectual sobre los reales cambios culturales que eran necesarios producir (Alzugaray, 2009).

En el análisis de Angell (1990), la revolución aceleró el proceso interno de radicalización de los partidos políticos chilenos, como el Partido Socialista y el Partido Comunista, además de impactar directamente en los sectores medios radicalizados. Teóricamente hablando, Acosta Eliades (2007) señala que la Revolución Cubana influyó en el desarrollo del intelectual latinoamericano, porque recuperó la noción del intelectual militante, no como partidario político, sino más bien, como un intelectual comprometido con la causa social y con la transformación de su realidad. Estas ideas empujaron el surgimiento de nuevas expresiones artísticas, como también la creación de algunos centros culturales, destacándose la revista Pensamiento Crítico o el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficas (ICAIC).

La transformación revolucionaria provocó contradicciones en los intelectuales de los años sesenta, pues la alteración de su realidad presentaba obstáculos personales, que en un principio entorpecieron el desarrollo interno del intelectual militante. Uno de ellos fue la formación cultural o académica de los mismos y las propias experiencias de vida. Estos obstáculos se expresaron en la frase, se está con la revolución o se está en contra de ella (Bacallao-Pino, 2015), aunque nosotros preferimos llamar: individualidad y colectividad. A pesar de esta tensión interna, la mayoría de los intelectuales nacionales entendieron que su labor debía centrarse en representar a los sectores históricamente excluidos de la política y de la cultura:

“No sólo había que cambiar entonces el sistema político y revertir la inequidad social, también tenía que operar un drástico cambio cultural emancipador, acorde con los nuevos tiempos” (López, 2007, p. 127).

En este plano emancipador el intelectual militante tomó relevancia para ejecutar esos cambios sociales, haciendo propia la realidad circundante y estableciendo un compromiso real sobre las transformaciones sociales que afectaron a los sectores populares.

CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO COMPROMETIDO EN CHILE. UNA MIRADA DESDE SUS PROTAGONISTAS: 1963-1973

El Teatro Comprometido tuvo como característica principal entender el teatro como una herramienta transformadora de la sociedad. Este pensamiento es rastreable desde el teatro experimental con Pedro de la Barra quien lo caracterizó como el instrumento cultural que alcanza todo un pueblo¹. El Teatro Comprometido se diferenció del teatro tradicional, por la incorporación de una propuesta estética de crítica social y por la revaloración del sujeto popular entre sus obras, exponiendo las condiciones de pauperización y explotación social. Este teatro, se vinculó con las otras artes² para denunciar el origen de la violencia y de la pobreza de los sectores populares, a partir de sus condiciones estructurales.

¹ El autor cita un extracto de una manifiesto llamado La Feria donde Pedro de la Barra propone un programa de trabajo y explica que el teatro es el instrumento cultural por excelencia que alcanza todo un pueblo. (Durán, 2012, p. 31).

² Nos referimos a todos los movimientos culturales que se originaron en la época tales como el Boom Literario del 62 organizado por la Universidad de Concepción; La inauguración de la Peña de los Parra en 1965 como inicio de la Nueva Canción Chilena y La declaración del VI congreso de las Juventudes Comunistas donde surgió la Brigada Ramona Parra en 1968.

Este recorrido comenzó a fines de los años cincuenta, por encargo del rector David Stitchkin de la Universidad de Concepción, quién gestionó las contrataciones de jóvenes egresados del Instituto de teatro de la Universidad de Chile, para que dichos actores trabajaran en elencos estables y fomentaran el arte entre los funcionarios de dicha casa de estudios:

“... Los primeros dos actores que llegamos al TUC, en marzo de 1958, fuimos Luis Alarcón y yo. Al mes siguiente llegó Jaime Vadell. Gustavo Meza, egresado como director de la escuela de teatro, había llegado un año antes. Supongo que fue idea suya buscar actores jóvenes en Santiago. También estaba allí en el TUC Verónica Cereceda, esposa de Gabriel y Tito Villegas. Estos dos actores - full time - eran parte del elenco que en esos días estrenaban El Diario de Ana Frank, dirigida por Gabriel Martínez [...] De manera que al comienzo estaban mezclados miembros del grupo amateur y actores full-time.” [...] (Wallffiguer, D, Entrevista a Villagra, 10 de abril de 2020).

Estos actores jóvenes que llevaron las ideas desarrolladas por un incipiente Teatro Comprometido a Concepción, aprovecharon ese momento para explorar nexos con escritores y artistas locales, como Manuel Rojas, Alfonso Alcalde junto a Isidora Aguirre. De esa relación surgieron obras con alto contenido social, resaltando el mensaje más que la actuación, tal como lo propuso el Neorealismo Italiano. Además, agregaron a Bertolt Brecht y a Arthur Miller, para potenciar la crítica social que subyace en el Teatro Comprometido.

Este fue un momento importante para el Teatro Comprometido, pues montó obras en los sindicatos, en las juntas de vecinos y en las poblaciones, que contribuyeron a socializar la

propuesta estética de sus integrantes. Con todo, el giro social y político en las temáticas, sumado a la incipiente estética brechtiana en sus propias palabras, este teatro fue tomando forma y creó una red artística que transitó entre el teatro universitario y el teatro aficionado.

Las acciones de Orlando Rodríguez³, profesor de historia del arte en el Instituto de la Universidad de Chile, llevó este tipo de teatro a regiones, para masificar su propuesta y para buscar jóvenes talentos:

“... Orlando en un verano del mes de enero, realizó una escuela de verano y nosotros nos inscribimos, donde ni siquiera pensábamos en dedicarnos al teatro, ya que José era docente normalista y yo estudiante de derecho en la Universidad de Concepción. José le comenta que tiene una obra escrita y ambos se fueron al cerro Caracol a leerla. La leyeron en una tarde y Orlando dijo: - esto hay que presentarlo en el concurso Casas de las Américas [...] José nunca vio la obra estrenada.” [...] (Wallffiguer D, Entrevista a Quiero, 19 de abril de 2019).

Entre esos viajes apareció La obra El Umbral de José Chestá (1962), la cual fue promovida por Rodríguez y se transformó en un ícono del teatro obrero de los sesenta, pues relataba los aciertos y las derrotas de una huelga en Lota. El éxito de Chestá, se vio interrumpido por su muerte el 23 de diciembre de 1962 en un accidente automovilístico, quedando como una obra clásica. Los viajes a regiones, las escuelas de verano y el patrocinio de obras chilenas como el Umbral, marcó el inicio formal del Teatro Comprometido, situación que se consolidó en 1963,

³ El profesor Orlando Rodríguez, falleció el 18 de febrero de 2019 mientras se realizaba la investigación. Murió en Venezuela, dónde se exilio de manera definitiva, teniendo escasa cobertura en nuestro país de dicho suceso.

tras la firma de un convenio entre el Instituto de la Universidad de Chile y la Central Única de Trabajadores, el que se conoce como convenio CUT-ITUCH. Interpretamos este hecho como el inicio formal del Teatro Comprometido (Diario el Siglo, 29 de noviembre de 1963).

Este convenio tuvo un objetivo cultural relevante para el Teatro Comprometido, pues presentó obras en el teatro Antonio Varas, en el sindicato Mademsa y en el sindicato Madeco, ambos ubicados en San Miguel, además de reactivar el teatro Cariola. Dicha experiencia sirvió para ampliar el público, masificar su crítica social y revalorizar al sujeto popular. Una obra destacada en esta línea fue *Los Invasores* de Egon Wolff, que, a partir de la dirección de Víctor Jara, se transformó en una profecía sobre el alcance del poder popular⁴. El convenio cultural además financió *El Umbral* de José Chestá y *la Estación de la viuda* de Eugenio Labiche.

Otra obra que se financió con el convenio cultural fue la adaptación chilena del *Círculo de Tiza* Caucasiense de Bertolt Brecht, llamada *El Círculo de Tiza Encantado*, trabajo colectivo entre el ICTUS e ITUCH. Este trabajo propuesto por Mónica Echeverría, nuevamente contó con Víctor Jara como ayudante del dramaturgo uruguayo Atahualpa del Cioppo. Del Cioppo fue un director connotado de la época, quien estuvo a cargo de una escuela de verano en 1960 y contratado posteriormente por la Universidad de Concepción en 1970 (Contreras, Henríquez, Albornoz. Op. Cit. p. 384).

Este trabajo realizado en 1963 y posteriormente en 1966, fue duramente criticado por el periodista especializado León Canales, quien señaló que la obra ejecutó un montaje simplista y muy descuidado en los detalles artísticos (Revista el Viaje, 1963, p. 59). Si bien la obra cuestionó el orden social imperante (Brecht, 1948), su puesta en escena estimuló una campaña de desprestigio contra obras teatrales de autores como Bertolt Brecht, comentándose en la prensa de la época que: “Comunistas hijos de perra no tienen nada que hacer aquí” (Durán, op. cit. p. 74).

En síntesis, la actividad cultural además del teatro tales como el circo, la radio, el cine y la televisión, se fueron sumando a un proyecto político que tuvo como propuesta una solución estructural a los problemas de subdesarrollo y desigualdades en un país tan pequeño y provinciano como era Chile.

Los artistas en general se fueron radicalizando en su quehacer y algunos grupos de las artes confluyeron en el apoyo de la tercera candidatura de Salvador Allende. De aquí en adelante, la polarización de la sociedad chilena irá en aumento, con la distinción que parte de la cultura y el Teatro Comprometido, divulgaron con mayor énfasis las realidades sociales de los sectores populares en plena crisis política.

La Reforma Universitaria y la Reforma Agraria⁵, agudizaron aun más las posturas políticas en Chile, en donde, la tensión político social incluyó

⁴ Se menciona el altercado entre Wolff y Jara sobre la mirada política que le otorgó en calidad de director a una obra que tenía fines existencialistas (En Hurtado, 2011, p. 258).

⁵ La tesis que sostiene el autor se centra principalmente en las posturas y radicalizaciones en torno a la Reforma Agraria, verdadera frontera democrática para la sociedad chilena. (Gómez, 2004).

al teatro. Las divisiones políticas que experimentaba la sociedad chilena se trasladó al Teatro Comprometido, al punto que funciones fueron atacadas por un grupo de derecha llamado Patria, Familia y Tradición, el cual tenía en circulación la revista Fiducia, liderada por un joven Jaime Guzmán. Este grupo interrumpió 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:

“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” (Diario el Siglo, 3 de julio de 1969).

En este contexto de polarización, el Teatro Comprometido que surgió de las extensiones universitarias se radicalizó aún más con los acontecimientos políticos, haciéndose parte de esta efervescencia social. Obras como El evangelio según San Jaime, de Jaime Silva (1970) y Los que van quedando en el camino, de Isidora Aguirre (1970), fueron presentadas en la población Clara Estrella de La Cisterna; en Conchalí, población Eneas Gonel en el sector barrancas, y población Blanqueado, (Diario el Siglo, 13 de enero de 1969), apegadas a ese estilo de vinculación social propio del Teatro Comprometido.

Finalizamos con la obra Los que van quedando en el Camino de Isidora Aguirre (1970), la cual fue creada con la finalidad de conectar los sucesos del levantamiento de Ránquil de 1934 con el año 1969, donde surgió la coordina-

dora campesina dirigida por José Campusano y Jacques Chonchol, en torno a un pliego de peticiones de más de 15.000 campesinos de la zona de O'Higgins, Colchagua entre otros, comentario de prensa señalado por el docente y crítico teatral Orlando Rodríguez (Diario el Siglo, 14 de enero de 1969, p. 10). El final de la obra fue visto por algunos autores como una apología al marxismo, al haber elementos de pública admiración a la Revolución Cubana en las consignas Pan para nuestros hijos y tierra para quien la trabaja, agitadas con banderas de colores rojo-negro, como cierre estético de dicho montaje (Cánepa, op. cit, p. 203).

Esta obra fue la consagración teatral de la idea sobre una construcción cultural que buscó denunciar las contradicciones del sistema capitalista que generaba la exclusión de los sectores populares en la población chilena, logrando instalar en la agenda nacional los problemas del subdesarrollo que probablemente se convirtieron en una base de apoyo para el triunfo de la Unidad Popular en 1970.

ELEMENTOS DEL NEORREALISMO Y LA REVOLUCIÓN CUBANA EN EL TEATRO COMPROMETIDO

Los artistas del Teatro Comprometido poseen algunos elementos provenientes del Neorrealismo Italiano y de la Revolución Cubana, que influyeron directa e indirectamente en la forma de hacer teatro. Este grupo de creadores entendió el arte como una herramienta de transformación social y del individuo. Esta postura es similar a la de los creadores europeos que dieron forma al Neorrealismo en

cuanto a exponer los dilemas sociales de los sectores excluidos. Este giro artístico lo evidenciamos en la dramaturgia chilena tales como Población Esperanza, Las Redes del Mar, El Umbral, Una mirada desde el Puente, El Círculo de Tiza Caucasiense, El Evangelio según san Jaime, Los que van Quedando en el Camino, Una Casa en Lota Alto y Los Desterrados, entre otros, de manera más explícita, ya que fueron reproduciendo en el montaje y en las ideas, la exclusión social de los sujetos populares y la organización política.

Otro punto que conecta al Teatro Comprometido con el Neorrealismo es la estética propuesta, la que se tradujo en una puesta en escena simple, pero que remarcó la pobreza del mundo popular. Esta posición adoptada se distanció de la suntuosidad del teatro de entretenimiento y marcó el rumbo de este nuevo teatro, a pesar de las críticas de la prensa sobre las temáticas abordadas por sus creadores.

Aun cuando hay un nexo interesante entre Neorrealismo y Teatro Comprometido, creemos la influencia del Neorrealismo sería más bien indirecta, ya que debemos tomar en cuenta la distancia geográfica y la historicidad propia del pueblo de Italia, diametralmente opuesta a la realidad chilena. Sin embargo, observamos que la influencia europea de los artistas locales, radicó principalmente en la presencia de los refugiados de la guerra civil española que llegaron a Chile, quienes trajeron ideas del progresismo. Estas ideas son adoptadas por los docentes del Teatro Experimental y las traspasaron a sus estudiantes hasta el triunfo de la Unidad Popular.

En el caso de la Revolución Cubana, creemos que este fenómeno político tuvo una influencia mayor dentro del Teatro Comprometido. En el año de la revolución, artistas del teatro de la Universidad de Concepción experimentaron sus primeros triunfos, al ser premiados con el primer lugar por la puesta en escena Población Esperanza, lo que les implicó tener notoriedad y diferenciación del teatro chileno del entonces:

“...1959, fue un año singular en mi vida. Comenzando el año supimos del triunfo de la Revolución Cubana, un hecho que se transformaría en un estímulo especialmente para América Latina y en general para el resto del mundo [...] Y hacia fines del año (noviembre) realizamos esa exitosa gira a Santiago, éxito que nos sorprendió a todos. En medio de nuestros ajetreos trashumantes, y alegrías personales, Atahualpa del Cioppo, director del conjunto teatral uruguayo El Galpón, llegó a Concepción invitado por los organizadores de la VI Escuela Internacional de Verano de 1960 [...] Y, claro, si la prensa penquista a fines de 1959 se había mostrado temerosa ante nuestra presentación en Santiago, ahora, ante una gira internacional[...] Hoy, es difícil imaginarse la trascendencia que a comienzos de 1960 tenía para un grupo teatral chileno provinciano ser invitado a un Festival Internacional. (Wallfiguer, D. Entrevista a Villagra, 10 de abril de 2020).

Dicho hecho actuó como incentivo para marcar una diferencia en el teatro chileno, además de comprender que el impacto de la Revolución Cubana en Chile dependió de las líneas políticas que cada partido de izquierda manejaba en ese entonces (Ortiz, 1996). La cercanía o distanciamiento de las formas de alcanzar el poder bajo un socialismo en Latinoamérica, estaban siendo observadas para tomar su ejemplo o rechazarlo. En el caso de las juventudes

y el incipiente Teatro Comprometido, este hecho los impactó como un llamado a despertar de un letargo para desarrollar una crítica al orden conservador:

“Si que te das cuenta, uno ve que la juventud está influida por una invasión cultural que no les corresponde. La Revolución Cubana estalló cuando estuvimos en Iquique, en el norte grande y en contacto con los cubanos y fue muy interesante el sentido que le estaban dando a la revolución. Tienen pobreza de recursos, demasiada educación, demasiado trabajo mental, donde nos dimos cuenta que el bloqueo comenzó inmediatamente...” (Wallffiguer, D. Entrevista a Gajardo. 5 de marzo de 2020).

Cómo hemos evidenciado, los artistas del Teatro Comprometido surgieron bajo el alero de una década altamente convulsionada, evidenciando que sus cercanías políticas con la Revolución Cubana, fueron decisivas para reforzar la crítica social incluida en sus propuestas escénicas. La influencia cultural fue notoria desde el principio en cuanto a los cambios en las formas de trabajo para hacer teatro, revelando una tendencia horizontal en los equipos, con la finalidad de eliminar jerarquías dentro éste:

La importancia de este teatro era que nos sentíamos un colectivo, todos podíamos probarnos en todo, no es que hubiera una categoría de directores, los cuales se rotaban también... la Chile a pesar de su importancia, había caído en la costumbre de tener cinco actores, y cinco artistas principales... al rotarnos, habían más oportunidades de improvisar, en todo caso, reconociendo que habían actores tremendos, tales como Nelson Villagra, Roberto Navarrete y Vicente Santa María del teatro catalán, muy fuerte y nacionalista [...] (Wallffiguer, D, entrevista a Gajardo, 5 de marzo de 2020).

Los artistas del Teatro Comprometido consultados para este trabajo,

aseguraron que su finalidad era terminar con la figura del divo en las obras y probar con un trabajo horizontal y así tener mayores posibilidades de probar en distintos perfí

les para incidir en la creación colectiva. En cuanto a experimentar con sujetos populares de manera directa, este teatro representó profesionalmente a los personajes populares, siendo esta característica una diferencia local, ya que sus personajes fueron contruidos gracias a la observación y al el estudio en terreno, para retratar de mejor forma las problemáticas de los sectores populares:

La realidad misma era la que te impresionaba, haber estado en contacto con el trabajo del carbón, de Lota, en Coronel, Schwager, mano a mano con los obreros textiles de Tomé a tres turnos, doce horas cada uno, puesto que nos enrolábamos como obreros casi seis meses y convivíamos con ellos en las fábricas textiles que fueron arrasadas en este combate comercial mundial.” [...] (Wallffiguer, D, entrevista a Gajardo, 5 de marzo de 2020).

Esta vinculación en terreno con el sujeto popular fue reforzada y retroalimentada por los recuerdos de vida de los mismos artistas, que en su mayoría provenían de familias de provincias y de sectores medios del sur de Santiago. La revolución fue un llamado a separarse del orden conservador que existía hasta ese entonces, idea que fue tomada por el Teatro Comprometido en la generación de nuevas formas artísticas. Los integrantes de este nuevo teatro creían bajo esa fórmula que intervenían en la realidad social del sujeto popular, que sólo a través de los años se fueron dando cuenta del idealismo implícito en sus intenciones. La relación con Cuba re-

forzó este ideal de cambio, por lo tanto esta influencia se mantuvo cercana en lo cultural, ya sea a través de viajes y festivales como por ejemplo en la obra *El Umbral de José Chestá*, que en 1964 ganó el premio Casas de las Américas, por difundir la cultura obrera en Chile. Lo mismo ocurrió con Víctor Torres con la obra *una Casa en Lota Alto* en 1971 que ganó dicho concurso, esta vez a un año del triunfo de la Unidad Popular.

A modo de conclusión, ambas premiaciones demostraron la presencia de Cuba en los artistas del Teatro Comprometido en Chile, fomentando sus creaciones artísticas que los distinguían como un teatro rupturista con el espectro teatral chileno de aquellos años.

CONCLUSIÓN

A partir de las fuentes consultadas para este trabajo sobre el Teatro Comprometido, pudimos advertir una influencia directa de la Revolución Cubana y una influencia indirecta desde el Neorealismo Italiano. En relación con lo anterior, es posible advertir que el Teatro Comprometido asumió desde el Neorealismo algunos aspectos de la puesta en escena, tal como Bertolt Brecht en la dramaturgia europea, quien buscó difundir un mensaje a través de una estética acorde con la realidad de los sectores excluidos, dejando el protagonismo al mensaje que quería retratar más que a la actuación de los personajes.

Esta corriente elevó al papel de protagonistas a sujetos que provenían de la realidad popular a modo de personajes universales. A diferencia del fenómeno artístico europeo, donde se buscaban sujetos populares reales para la actuación, en Chile, sus

protagonistas fueron interpretados por jóvenes profesionales del teatro.

La elaboración de los personajes populares, fue producto de la observación en terreno, los que través de la convivencia en las faenas mineras o campesinas, los mismos artistas asimilaban una cultura propia de los obreros, campesinos o pobres de la ciudad. Esta vinculación en terreno con el sujeto popular fue reforzada y retroalimentada por los recuerdos de vida de los mismos artistas del Teatro Comprometido, que en su mayoría provienen de familias de provincias y de sectores medios del sur de Santiago.

Respecto de la Revolución Cubana, este hito fue un verdadero catalizador de cambios para las juventudes latinoamericanas que tomaron en cuenta los cambios en la literatura, la música popular, el muralismo y el cine. El Teatro Comprometido no estuvo ajeno a ello y se sumó a esta oleada gracias a las extensiones culturales de las universidades tradicionales.

Respecto de la influencia de Bertolt Brecht, fue fundamental en los inicios de este nuevo teatro. Prueba de ello fueron las obras *el Círculo Encantado*, propuesta de ICTUS -ITUCH, *Los que van Quedando en el camino*, entre otras, las cuales marcaron la pauta de un teatro de denuncia.

Queda pendiente el alcance del estilo brechtiano en el teatro chileno, el cual llegó recién durante de la década de los sesenta como una nueva influencia que actuó como experimento estético en el Teatro Comprometido y que posee la misma base teórica del Neorealismo italiano.

BIBLIOGRAFIA

Aguirre, I. y Rojas, M. (2014). *Población esperanza*. Nadar ediciones.

Aguirre, I. (1970). *Los que van quedando en el camino*. Imprenta Mueller.

Angell, A. En Bethel L. (1990). *La izquierda en América latina desde 1920*. vol. 12. Editorial Crítica. 73-131.

Bacallao-Pino, L. (1964). El péndulo de Foucault: Los intelectuales y la Revolución

Cubana. En *Revista Andamios*, vol. 12, n° 27, abril 2015, 53-75.

Bollo, J. (1974). *Entrevista con R. Rossellini en La Política de los Autores*. Madrid: Ayuso.

Bravo, P. (1986). *Historia del teatro obrero en Chile. 1900-1930*. Ediciones Michay.

Brecht, B. (1948). *El Círculo de Tiza Caucasiáno*. Mecanografía de la escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

Caldevilla, D. (2009). Neorrealismo Italiano. *Revista Frame*, n° 4. 23-55.

Canales, L. (1963). *Crónicas de Teatro*. *Revista el Viaje*, página 59.

Cánepa, M. (1974). *Historia del Teatro Chileno*. Editorial Universidad de Santiago de Chile.

Contreras, M; Henríquez, P; Albornoz, A. (2002). *Historias del Teatro de Concepción TUC*. Editorial Universidad de Concepción.

Corbin, J. y Anselm S. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Antioquia: Editora Universitaria de Antioquia.

Chestá, J. (1994). *Las Redes del Mar*. Ediciones Universidad de Concepción.

Chestá, J. (1962). *El Umbral, drama en dos actos*. Editorial Alerce. Sociedad de escritores de Chile.

Durán, E. (2012) *Sobre Teatros y Exilios*. Ediciones Estocolmo.

El Siglo, 29 de noviembre 1963.

El Siglo, 12 de diciembre 1963.

El Siglo 13 enero 1969.

El Siglo, 14 de Enero 1969.

El Siglo, 3 de julio 1969.

Gajardo, J. (2020). *Actor de teatro*, Instituto de la universidad de Chile. Entrevista inédita.

Glaser, B. (1992). *Basics of Grounded Theory Analysis. Emergence vs Forcing Basics of Grounded Theory Analysis*. California: Sociology Press.

Gómez, Leyton, J. (2004). *La Frontera de la Democracia, 1925-1973*, Ediciones LOM.

Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: PAIDÓS.

Hernández, E. (2014). *El Neorrealismo Italiano como fuente histórica*. Tesis para optar al grado de magister, Universidad de Valladolid.

Hurtado, M. (2011). *Dramaturgia chilena. 1890- 1990*. Frontera Sur ediciones. Ley 5,563 en <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=236732>

Martín-Crespo Blanco, M. y Ana B. (2007). *El muestreo en la investigación cualitativa*. *Nure Investigación*, n° 27: 1-4.

Monterde, J. (1994). *Bases estéticas para la definición del neorrealismo*. *Actas del IV Congreso de la A. E. H. C. Madrid*: Ed. Complutense, pág. 37- 53. También disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bases-esteticas-para-la-definicion-del-neorrealismo-0/html/ff8bec7c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.

Ortiz, C. (1996). *Al encuentro de la ilusión. Aspectos de la influencia de la Revolución Cubana en el Partido Socialista chileno. 1959-1964*. Tesis de grado para optar al grado de Licenciatura de Historia. Universidad católica. En <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8786.html>

Quiero, B. (2019). Actriz de teatro de la Universidad de Concepción. entrevista inédita.

Ruiz, J. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Salazar, G. y Pinto, J. (1999). *Historia Contemporánea de Chile, Tomo II*, Ediciones LOM.

Sotoconil, R. (1992). *El Teatro Experimental en Chile. 1920-1950*. Ed. Michay.

Trindade, V. (2016). Entrevistando en investigación cualitativa y los imprevistos en el trabajo de campo: de la entrevista semiestructurada a la entrevista no estructurada. En Patricia, S. Cortazzo, I (eds.) *Técnicas y estrategias en la investigación cualitativa*.

La Plata: Universidad Nacional de La Plata (pp. 6-105)

Velázquez, S. (2012). El Neorrealismo Italiano. Influencia en el cine español de los cincuenta. En revista *Transfer*, Universidad de Barcelona, vol. VII. 2012. pp. 160- 171.

Villagra, N. 2020. Actor Universidad de Chile y Universidad de Concepción. Entrevista inédita.

Máximo Quitral Rojas

Historiador y Doctor en Ciencia Política.
Académico del Departamento de Economía de la Facultad de Administración y Economía de la Universidad Tecnológica Metropolitana, UTEM, Chile.

Daniela Wallffguer Belmar

Magíster en Historia de la Universidad de Santiago de Chile e investigadora del Centro de Educación y Cultura Americana, CECA.