



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile  
Chile

Rojo, Sara

Teatro chileno y anarquismo (desde comienzos de siglo XX hasta el período dictatorial)

Aisthesis, núm. 44, diciembre, 2008, pp. 83-96

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163213310005>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# Teatro chileno y anarquismo (desde comienzos de siglo XX hasta el período dictatorial)<sup>1</sup>

Chilean Theatre and Anarchism (from the beginning of 20<sup>th</sup> century to the dictatorship)

Sara Rojo

*Universidade Federal de Minas Gerais, Facultade de Letras. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil*  
sararojo@yahoo.com

**Resumen** • Este estudio analiza la relación entre el pensamiento anarquista y el teatro en Chile desde comienzos de siglo hasta el período de la dictadura militar. Comienza con un recorte teórico del concepto de anarquismo dentro del marco histórico chileno, para posteriormente analizar, de manera cronológica, producciones teatrales específicas del período anteriormente citado.

**Palabras clave:** Chile, anarquismo, teatro.

**Abstract** • This study analyzes the relationship between anarchist thinking and theatre in Chile from the beginning of the century up to the time of the military dictatorship. It begins with a theoretical highlight of the concept of anarchism in Chilean history and later chronologically analyzes theater plays that are specific to the abovementioned period.

**Keywords:** Chile, anarchism, theatre.

<sup>1</sup> Este artículo es producto de mi post-doctorado durante el segundo semestre de 2007 en Chile con la supervisión del Profesor Sergio Grez, beca de la Capes y patrocinio de la Universidad de Chile. La continuación de la investigación fue con el apoyo de la beca productividad del CNPq.

## APROXIMACIONES TEÓRICAS

La cultura auténtica es la cultura de las identidades sociales, y es aquella que  
se juega, día a día, no en las páginas de la Historia, sino en el hogar,  
en la Escuela, en el trabajo, en la calle y en la plaza pública.  
Amarrada al género, a la niñez y a la juventud

SALAZAR Y PINTO, *Historia Contemporánea de chile. Tomo V*

No poder ejercitar la rebeldía es la única muerte verdadera

HUIDOBRO, *Obras Completas*

En primer lugar, y desde ya contradiciendo el título de este estudio, tengo que informar que no puedo definir qué es una estética anarquista, pues iría en contra el principio básico de esta filosofía, el principio de la libertad. Bakunin, uno de sus más importantes pensadores, dice: «Sólo acepto una única libertad [...] la libertad que consiste en el pleno desarrollo de todas las potencialidades materiales, intelectuales y morales que se encuentran en estado latente en cada uno [...]» (2006: 37).<sup>2</sup> Si aplicamos ese postulado al arte anarquista, éste tendría que ser un ejercicio sin ningún tipo de restricciones. Por lo tanto, surgiría dinámica y diversamente, de acuerdo a las intenciones, contextos, diferencias sociales e individuales. En este punto, debemos recordar nuevamente a Bakunin cuando declara que: «la igualdad no implica la nivelación de las diferencias individuales» (78).<sup>3</sup> Y yo agregaría que tampoco significa nivelación de las diferencias artísticas. Dentro de esta línea de pensamiento, los conceptos de intencionalidad y de no intencionalidad adquieren gran importancia. Así:

varias obras, cuyo tema no es aparentemente anarquista, pueden considerarse tales si su autor quiso que así fuese, visto que le atribuye un sentido «anarquista» a la combinación de los colores, de las formas de los signos y de los símbolos presentes (Ragon, 2001: 20).<sup>4</sup>

Por otra parte, esto hace posible que yo considere aquí como obras contaminadas por los principios anarquistas, piezas que no han sido creadas por anarquistas o inclusive cuyos autores no tuvieron la intención de producir un arte anarquista, pero que lo que hicieron sí responde a ese espíritu de ruptura que caracteriza esta filosofía. Según Andre Rezler, «La estética anarquista es el guardián del espíritu de ruptura» (2007).

Por otra parte, cabe recordar que a comienzos del siglo XX existieron diversos tipos de anarquismo (individualista, colectivista, sindicalista, entre otros) y que su legado,

<sup>2</sup> «Só aceito uma única liberdade [...] a liberdade que consiste no pleno desenvolvimento de todas as potencialidades materiais, intelectuais e morais que se encontram em estado latente em cada um [...].»

<sup>3</sup> «a igualdade não implica o nivelamento das diferenças individuais».

<sup>4</sup> «várias obras, cujo tema não é aparentemente anarquista, podem tornar-se tal se seu autor quis que assim fosse, visto que atribui um sentido ‘anarquista’ à combinação das cores, das formas dos signos e dos símbolos presentes».

por lo tanto, no fue sólo uno ni los énfasis en determinados valores fueron los mismos; aunque en todos ellos primó el espíritu de rebeldía y la lucha por la libertad que serán los ejes que moverán mi reflexión.

Con este marco de referencia teórico y en diálogo con la historia y la cultura entendidas dentro de lo que señalan los epígrafes que dan origen a este trabajo, me propongo estudiar algunas producciones dramáticas chilenas. Parto del principio establecido por Guillermo Zermeño según el cual «al desactivarse una epistemología histórica de corte <naturalista>, se abre la disciplina de la historia a pensarse como integrante de un fenómeno mayor: el de la cultura y su relación con la forma como las sociedades recuerdan u olvidan» (Torres Septién, 2006: 272).

El objetivo, entonces, será realizar un recorrido por producciones chilenas que contengan en su forma o en su contenido un espíritu de rebeldía y una opción por la libertad, independientemente de si sus autores se declaran o no anarquistas.

Comenzaré mi análisis remontándome al momento de la conformación de los Estados nacionales y la aparición en la escena social de los anarquistas históricos. Bernardo Subercaseux afirma:

La etapa de formación del Estado nacional, que en Chile tuvo como agente a la élite, acudió a los lenguajes políticos de la emancipación, del republicanismo y de la configuración de un orden liberal (en términos de Estado, ciudadanismo y territorio). La conformación de un Estado nacional de tinte oligárquico y excluyente experimentó una articulación centralizada de la soberanía nacional, acompañada con una ideología de la homogeneidad (2007: 247).

Esta ideología de la homogeneidad, según el análisis de Subercaseux, impregnó todas las clases sociales:

Cabe señalar, empero, que en Chile, en los sectores populares a fines del siglo XIX y comienzos del XX, también se dio junto al nacionalismo de las élites, la presencia de un nacionalismo popular, que adhiere al discurso de cohesión social procedente del Estado y de la *intelligentsia* (125).

Lo cual, por cierto, era contradictorio, visiblemente, con los principios internacionalistas que estaban en la base tanto del marxismo como del anarquismo, pero coherente dentro de un escenario de luchas populares.

Por otro lado, sabemos que, según Robert Castel, la «cuestión social» nace en «el momento en que una sociedad experimenta el enigma de su cohesión y trata de conjurar el riesgo de su fractura» (Pinto, 2007: 7). Si por un lado la sociedad a partir de sus dirigentes enarbola la bandera de la cohesión, por otro las luchas populares denunciaban la fragilidad de la misma. De esta manera, los sectores populares, y dentro de ellos los anarquistas, vivieron esa dicotomía.

En este largo proceso, la Guerra del Pacífico (1879-1883) y sus réplicas jugaron un papel implícita o explícitamente en dirección del nacionalismo. Sergio Grez nos informa:

La Guerra del Pacífico cambió, al menos parcialmente, la percepción que la élite chilena tenía de las masas plebeyas. Los *rotos* se convirtieron en los héroes que habían conquistado para Chile ricas regiones gracias a su coraje y sacrificio. A la simple commiseración cristiana, se agregaban ahora los sentimientos nacionalistas heridos por la imagen «degeneramiento

de la raza» que proyectaba la espantosa mortalidad, las horribles condiciones de vida en los ranchos, conventillos y cuartos redondos; el alcoholismo, la prostitución, las enfermedades y epidemias con su secuela de millares de muertos, y la desintegración de la familia en los sectores populares (2007: 185).

De esta manera, la Guerra «sirvió» para que la élite al menos «viese» a los sectores populares y, a su vez estos, quisiesen o no, se impregnasen con el discurso nacionalista. González Vera, uno de nuestros connotados escritores anarquistas, en su artículo «El Patriotismo es *ansí*», publicado en *Claridad* (1922), analiza el asalto perpetrado por los nacionalistas a la FECH. Su objetivo es criticar y denunciar el acto xenófobo mediante el cual se acusa a los estudiantes de peruanos: «Desde un extremo un patriota ventrudo, después de examinarme, exclama: A ese canalla se le conoce en el pelo que es peruano. Sin embargo, mi cabellera no es ni siquiera crespa» (2005: 99). Siguiendo con la tesis de la homogeneidad del discurso nacionalista de Subercaseux, observo que en la alusión citada de González Vera al «cabello», aquello que se critica impregna su propio discurso antixenófobo.

Por otra parte, hacia 1917 se vive un resurgimiento del movimiento ácrata reflejado en la multiplicación de organizaciones libertarias, especialmente desde el año 1919 con la fundación de la central sindical I.W.W. (Industrial Workers of the World o Trabajadores Industriales del Mundo) y se requiere educar a sus miembros. Por eso, es bastante lógico, que los anarquistas históricos en Chile realizasen un teatro didáctico. Aunque la teoría nos hable de la lucha por la absoluta libertad, en la práctica el arte que desarrollaron estos sectores, al igual que el que se hizo en otros lugares de América Latina, estaba determinado por la urgencia social y se encuadraba dentro del concepto de arte para y por la revolución. A inicios del siglo XX, el arte anarquista se postulaba, por ejemplo en São Paulo, como un medio para proyectar la imagen de una «sociedad ideal», en armonía colectiva, subsistiendo a través de la absoluta libertad individual. Sin embargo, ese arte proyectaba este objetivo a través de obras didácticas y con una estética realista sin ningún tipo de experimentación formal. El fin era la ideologización en función de metas predeterminadas, intentando transmitir, de esta manera, sus posiciones a los espectadores que asistían a las representaciones. Esta práctica entiendo que navegaba en una dirección contraria al pensamiento libertario expresado, por ejemplo, por Proudhon y analizado por Cole:

No es ni libertad subordinada al orden, como en la monarquía constitucional, ni libertad presa dentro del orden. Es la libertad libre de todas sus trabas, supersticiones, prejuicios, falacias de la usura y la autoridad: es libertad recíproca y no libertad limitada; la libertad no es hija sino la madre del orden [...] (1964: 203) Proudhon no consideraba las oposiciones y contradicciones de los problemas sociales como imperfecciones que había que resolver y sustituir realizando la síntesis de los contrarios, sino como el elemento mismo del cual está hecha y sigue teniendo que estar hecha la sociedad (1964:208).

Cuando postulo que la práctica teatral iba contra las ideas de Proudhon, no significa que pretenda erguir alguna «verdad anárquica» determinada en detrimento de otra, sólo constato lo ocurrido. El pensamiento anárquico, como dije al principio de este estudio, no fue sólo uno y, además, sus vertientes han ido evolucionando desde su origen en diferentes direcciones. Por lo tanto, no es posible decretar que tal o cual posición es la única que cabe dentro del anarquismo: «Nada ni nadie tiene la exclusividad del término «anarquía»» (Chomsky, 2003: 39).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> «Niente e nessuno ha l'esclusiva del termine «anarchie»».

Volviendo a Chile, constato que se inició el siglo XX con una serie de movilizaciones populares que fueron reprimidas violentamente: «El nuevo siglo asoma en Chile con un tableteo de ametralladoras: 1903, en Valparaíso; 1905, en Santiago; 1906, en Antofagasta; 1907, en Iquique» (Pradenas, 2006: 213). Dentro de ese contexto, al teatro popular, según sus creadores, sólo le cupo la tarea de cumplir la función de soporte de la tarea revolucionaria. El grupo Arte y Libertad se funda en 1913, ligado al diario *El Despertar*; en conexión a este mismo diario, surge también el grupo Arte y Revolución. María José Correa dice, en relación a este último, que duró más de una década: «La principal labor de Arte y Revolución fue apoyar la tarea socialista» (2000: 80). La represión y la necesidad de educar ideológicamente no permitieron que se reflexionase sobre el producto artístico en sí.

## EL ANARQUISMO Y EL TEATRO A COMIENZOS DE SIGLO

Los anarquistas actuaron en Chile dentro de un ambiente en el cual coexistían las protestas, el nacionalismo y diversos tipos de movimientos. Según Ignacio Gabriel Bastías Carvacho las posturas libertarias en Chile se podrían resumir de la siguiente manera:

el rechazo generalizado a la institución militar, como aparato represivo del Estado, y al militarismo, la guerra y el patriotismo como expresiones del capitalismo asesino. Los anarquistas se posicionaban, con respecto a la guerra entre naciones, como pacifistas radicales, aunque no tanto en el tratamiento de la violencia como método de lucha, donde en general defendían el uso de ésta, incluso en términos individuales o de venganza. En los años 20, la postura pacifista o no-violenta habría sido absolutamente minoritaria (2007: 19).

En la pieza *Los cuervos*, del autor anarquista Armando Treviño, citada por Sergio Grez en *Los anarquistas y el movimiento obrero*, 2007, y antologada por Sergio Pereira en *Dramaturgia anarquista*, 2005, observo temáticamente el pensamiento revolucionario de la época a través de la denuncia de las muertes perpetradas en las salitreras, de la situación opresiva que viven las mujeres, de la necesidad de combatir el alcoholismo; pero también percibo una sujeción de la pieza a la estructura teatral realista de fin didáctico. Igual cosa ocurre en el diálogo dramático «Rebeldía», firmado por Elisa Choffat y que, según Adriana Palomera y Alejandra Pinto, aparece en el diario *La Batalla* en 1914. En este pequeño texto (sólo tres páginas) no hay ninguna libertad de forma, limitándose la escritura a exponer las ideas de un pensador libertario por oposición a las de un sacerdote, con el objetivo de producir un movimiento performático de carácter social en los lectores. El diálogo termina con la siguiente arenga: «No callo; que mi acento rebelde llegue hasta allá donde reside todavía en embrión de libertad» (Palomeras, y Pinto, 2006: 71). Estos tipos de textos tienen, en ambos casos, una intención evidente: transformar la sociedad por medio del arte. Son, básicamente, lo que Julio Pinto identifica como «discursos de clase» (2007: 9), es decir, construcciones ideológicas destinadas a «convencer» a los trabajadores de la necesidad de definir su identidad colectiva prioritariamente a partir de dicha condición.

En un autor como Antonio Acevedo Hernández (1886-1962), cercano al anarquismo, coexisten obras a las que puedo observar, semántica y formalmente, el énfasis en lo nacional: *En el rancho* (1924), junto con otras en las cuales hay innovaciones sobre este

tema, como *Chañarcillo* (1936). Esto no es extraño, pues se vive un momento en que los autores buscan lo propio en relación a un discurso foráneo, aunque paralelamente se den cuenta de la necesidad de no encerrarse en un discurso nacionalista. Por ejemplo, Acevedo Hernández, refiriéndose a su *Joaquín Murieta*, dice: «Hay el grito de una raza dividida en países; pero que es una sola; y que debe unirse si quiere conservar su hegemonía y su honra!» (1936).

A modo de ejemplo, me detendré en su obra *Chañarcillo* en la que las problemáticas sociales son entregadas a través de innovaciones formales respecto al teatro realista popular y, lo que es más interesante, con incorporaciones a nivel semántico de parámetros que responden a las culturas originarias de los pueblos americanos. En la práctica, esta perspectiva de escritura produce un ensanchamiento del mundo presentado. En *Chañarcillo* a nivel formal me interesa destacar por lo menos dos aspectos:

- a) La presentación de lo dramático a través de la conjugación de lo épico con lo lírico:

Todos:  
 Somos el sueño viejo de muchos hombres.  
 Somos mujeres, hombres y niños,  
 Amor y muerte. Viento y aventura.  
 (Hernández, 1980: 21)

En el texto, el colectivo entrega el contenido con un tono y forma épica, pero a través de un lenguaje eminentemente poético. Este juego, que no se conocía en la dramaturgia nacional, produce una libertad estética que dinamiza la escena nacional.

b) El escenario y la atmósfera del desierto son presentados cinematográficamente. Observo que la siguiente didascalia, por su complejidad, carácter filmico y crudeza recuerda la atmósfera del *Chorro de Sangre* de Antonin Artaud:

(Sopla ahora el pleno huracán. Relámpagos y truenos se reflejan en el fondo. Cruzan aterrados los pájaros. Todo el teatro se oscurece. Sólo los relámpagos iluminan fugazmente el panorama. Poco a poco y de entre el ruido tremendo de la tormenta, van surgiendo voces que gemen y aúllan largamente) (58).

A su vez, semánticamente, esta pieza la podemos incluir dentro del espíritu de ruptura, pues la lógica occidental y la del desierto coexisten en su interior. La problemática minera, que por sí misma tenía en el desierto una dinámica de transformación como afirma Julio Pinto: «desde muy temprano la región salitrera demostró ser un escenario propicio para la efervescencia y la movilización popular» (2007: 166), aparece conjuntamente con una visión panteísta donde se asume que la fuerza telúrica de la naturaleza establece una relación diferente con el hombre. Dentro de la primera concepción del mundo, se denuncia la situación de la mujer, la explotación, la corrupción y se rompe con el determinismo social caminando hacia la búsqueda de la transformación humana postulada por los sectores revolucionarios de la sociedad (todas las personas pueden romper con sus lacras y transformarse en seres dignos de respeto y amor). En la segunda, se nos desplaza a la relación que establecen los pueblos indígenas con el medio que los rodea. Se plantea que la naturaleza protege a quien la respeta: «No Fue: El desierto los eligió a ustedes por ser justos... y justos también serán con la riqueza. Ahora el trabajo será una bendición para todos» (Hernández, 1980: 69).

Es cierto que esto podría leerse también con el determinismo ante la naturaleza que aparece en la corriente literaria naturalista, pero se diferencia en que en el naturalismo el hombre no puede relacionarse con el medio (es sólo un producto de éste) y, aquí, tenemos un ser que dialoga con la naturaleza (concepción panteísta que aparece en el mundo indígena). Así, puedo leer que en esta obra de Acevedo Hernández se funden el mundo indígena con el occidental. Por ejemplo, en el parlamento de *No Fue* se valoriza el trabajo digno, reivindicación occidental de los sectores revolucionarios de la sociedad, tanto como una relación panteísta con la naturaleza en la cual ésta tiene un rol dinámico. Esta perspectiva amplía y libera la mirada inclusive en términos culturales.

## ANARQUISMO Y VANGUARDIA

Volviendo a nacionalismo, una posición claramente antinacionalista, sólo la veremos en un artista nacido en la oligarquía chilena, Vicente Huidobro (1893-1948). Según Subercaseux, este escritor tuvo «plena conciencia de la trama nacionalista y del enrejado interpretativo que permeaba las primeras décadas de la sociedad chilena» (2007: 249). Yo agregaría a estas palabras, que reaccionó inclusive frente a esa imposición ideológica haciendo uso de una estética vanguardista. Huidobro declara: «La Causa de todos los conflictos y desequilibrios que amenazan el mundo... está en el nacionalismo» (Subercaseux, 2007: 249). Este pensamiento de Huidobro nace en diálogo con la reflexión de las vanguardias europeas. En 1925 los surrealistas declaraban:

Más aún que el patriotismo, que es una histeria como cualquier otra, y no obstante más vacía y más mortal que cualquier otra, lo que nos repugna es la idea de Patria, que es verdaderamente el concepto más bestial, menos filosófico, el cual intentan hacer penetrar en nuestro espíritu (Coelho: 152).

Si observamos con detención, veremos que el impulso de ruptura que lo une al anarquismo se da tanto en la forma como en el contenido. En «Vientos contrarios», por ejemplo, Huidobro ataca también al discurso mayoritario a nivel popular en Chile,<sup>6</sup> y podemos decir en el mundo occidental, después de la revolución de 1917: «es imposible que un individuo que haya estudiado profundamente el comunismo no sea anarquista» (1964: 747).

Su obra *En La luna* (1934) plasma estas afirmaciones con críticas a las estructuras y a los juegos del poder, a la corrupción, a las clases de altos ingresos, poniendo, por fin, al pueblo como sujeto potencial del cambio:

Astra: ¿Y quiénes cambiarán el mundo?  
 Cirio: ¿Quiénes crearán ese mundo nuevo?  
 Obrero: Las víctimas del mundo viejo (1964: 1629).

La obra finaliza con la apoteosis del triunfo de los colectivistas, que a nivel de forma está inspirada por el futurismo y la estética escenográfica de Piscator:

<sup>6</sup> Luis Emilio Recabarren (1876-1924) fundó en 1912 el Partido Obrero Socialista que se transforma en 1922 en el Partido Comunista. Ese partido aglutinó un gran contingente de las fuerzas populares en Chile.

La escena representa un campo verde, con árboles y flores a ambos lados. Al fondo una gran tela azul con un arco iris al medio. Cerca del fondo, a la derecha del actor, dos rondas, la una adentro de la otra, dos rondas de hombres y mujeres tomados de la mano bailan una sardana al son de la música de la «santa espina».

Al lado izquierdo y más hacia el primer término de la escena, un personaje vestido de colores fuertes da vuelta a un manubrio, que va desenrollando lentamente una tela dividida en tres cuadros, que representa el trabajo socializado. La ciudad futura y un inmenso dique para fuerza eléctrica, a través de un río caudaloso (1964: 1640).

Observemos, en esta pieza, la alusión al trabajo socializado y digno, el juego de estéticas y la atmósfera fílmica que ya habían aparecido en Hernández. Sólo que en este caso el quiebre formal es aun mayor, como se puede observar en la didascalia anterior. Luis Pradenas opina que *En la luna* presenta «un juego de poder», entre el sistema presidencial, la dictadura militar, y la monarquía absolutista del Gran Hipnotizador, Nadir I. Los personajes que sucesivamente ocupan el poder son caracterizados por una verborrea nacionalista, y un «ubuesco apetito de poder» (2006: 279). En definitiva, la afirmación de Pradenas la puedo extender y llegar a decir que la pieza está criticando todos los sistemas de gobierno existentes a la fecha, pues de una manera u otra absolutizan el poder.

Si me detengo en la estructura de esta pieza, percibo que se presenta como:

1. Metateatro: la obra se inicia en la puerta de un teatro con un personaje anunciando lo que ocurrirá y termina con el mismo personaje en la estructura tradicional del cuento oral (Colorín colorado, que en este caso no es sólo verbo, sino un personaje).
2. Ruptura de la coherencia lógica del lenguaje, generando otra determinada por los sonidos presentes en algunos parlamentos, por el juego en los nombres de los personajes (General Sotavento, Lulú Lalá) o por textos aparentemente sin sentido, pero que al interior de la obra sí lo tienen:

Don Cojín.- Como el mar tiene olas.

Hipnotizador.- Un rey necesita una reina.

Fifí Fofó.- De otro modo es fácil darle jaque mate (1964: 1617).

3. Infinidad carnavalesca de personajes (el autor dice que todos los personajes se «desdoblan»). Así, dentro de un mismo ámbito se combinan seres que normalmente no transitan por los mismos espacios: reyes, mujeres burguesas, secretarias, ministros, pueblo, estudiantes, sumos sacerdotes, etc.
4. Escenografías que crean atmósferas que incluyen hasta tormentas y rayos. La siguiente didascalia podría estar en una de las obras actualmente llamadas «postmodernas»:<sup>7</sup>  
En medio de la escena hay un practicable dividido en cuatro cuartos iguales, dos abajo y dos sobre los de abajo. En cada uno de estos cuartos hay una mesa y tres conspiradores encapuchados, sentados alrededor de cada mesa.

<sup>7</sup> Digo llamadas «postmodernas», pues no existe consenso con relación al término. Hay quienes consideran que no existe la postmodernidad y que estas producciones corresponden a la modernidad tardía.

Al hablar los conspiradores se enciende una ampolleta roja en el cuarto correspondiente (1964: 1602).

3	2
1	4

Esta acotación, además de indicar que el espectador tendrá cuatro planos, lo señala, simultáneamente, rompiendo el orden numérico.

5. Intertextualidades. Esto se da a través de diálogos libres con la estética brechtiana, por medio de la intervención de recitadores, el uso de canciones; incluso se indica que se escucha un fox trot o un ciego tocando la Ópera de cuatro centavos (recordemos que la ópera de Brecht tiene sólo tres centavos); con el guiñol, explícitamente, al comienzo de la pieza, cuando el autor indica en la primera didascalia (tonos exagerados, grandes gestos, vestuarios teatrales como de opereta, escenografías extremas); con la estética escenográfica maquinista de Piscator (principalmente en la escena final) y con movimientos artísticos por medio de signos como el anuncio de la muerte del cisne, que nos remite a nivel macrooccidental a Wagner y microhispaoamericano al modernismo liderado por Darío.
6. Vanguardismo latinoamericano. Por otra parte, puedo establecer semejanzas entre esta obra y, por ejemplo, *O rei da vela* (1933) del brasileño Oswald de Andrade (1890-1954), no sólo por los años en que las dos fueron escritas, sino porque en ambas, tanto en la forma como en el contenido, se produce una rebelión contra las estructuras impuestas por las sociedades en las cuales sus autores vivieron. *O rei da vela* es un texto libertario de Andrade, que posee una mezcla de estéticas y que, ideológicamente, asume las teorizaciones que llegaban a Brasil de más allá del mar y la topografía cultural propia del país. De esta manera, puedo decir que *O rei da vela* y *En la luna* son piezas insertas tanto en el contexto del ideario socialista como de las innovaciones que trajeron, específicamente, las vanguardias para la lectura de América Latina. Siguiendo esta misma línea de pensamiento es necesario recordar que las vanguardias latinoamericanas se nutrieron de los movimientos innovadores europeos y que, a su vez, algunos de ellos, como los surrealistas, como sostiene Bédouin, tuvieron una intensa aproximación con los anarquistas: «Anarquistas o surrealistas, sabemos que solamente la revolución puede sobreponer las miserables condiciones de existencia que se nos han impuesto y transformar, para todos, esa existencia» (Coelho, 2005: 107). El nexo, por lo tanto, que estoy estableciendo es evidente.

## UNA VOZ RUPTURISTA DENTRO DE LA GENERACIÓN DEL 60

Jorge Díaz (1930-2007) llegó al grupo teatral Ictus como escenógrafo, debido a su profesión de arquitecto, y luego se reveló como dramaturgo. Allí escribió obras célebres, en las cuales invocaba con un lenguaje con evidente influencia de la teoría creacionista de Huidobro,<sup>8</sup> y con una estructura que recordaba, a pesar de él, al teatro del absurdo europeo, la necesidad de comunicación y libertad.

La preocupación de Díaz por la libertad aparece desde sus primeras piezas. En 1962 publicó *El velero en la botella*. En esta pieza un personaje mudo, producto del autoritarismo y la locura familiar, expresados a través de un mundo desconstruido e incomunicado, descubre el lenguaje metafórico y la libertad a través del amor (la pieza finaliza con el chico huyendo y gritando el nombre de su amada). En el 64 Díaz viaja a España y allí, durante el período de la dictadura militar chilena, escribió textos que profundizaban en la denuncia política de los regímenes de control. La técnica se desplazó durante ese período hasta el uso material testimonial, *Toda esta larga noche* (1976), y a colocar como semejantes los procesos autoritarios de Franco y Pinochet, *Ligeros de equipaje* (1982).

En las piezas de esa época, Díaz establece un diálogo más directo con la realidad, la historia y la memoria. Este proceso intercultural y dialógico avanza hasta llegar en *Canción de cuna para un anarquista*, publicada en el sitio web: www.celcit.org.ar (2006), al presentar, por medio del personaje de Balbuena (un español hijo de un zapatero anarquista escondido en un mausoleo en Chile), la idea de que los espacios y los tiempos se entrelazan a través de la acción de los hombres. La obra se construye sobre la base de la conversación entre Balbuena y una mujer, Rosaura, en un cementerio en Chile, y se expande, por la acción performática de las palabras, al período de la guerra civil española. La pieza finaliza con el pitazo de un tren que en el cementerio chileno no existe, aunque sí en el espacio construido en la imaginación anarquista e internacionalista de Balbuena. Estamos frente a una pieza que, paralelamente, a presentar temáticas políticas, juega con el tiempo estableciendo relaciones fuera de la lógica causal, cuestión que podemos conectar con el tiempo analógico postulado por los anarquistas o con una política del anacronismo entre el archivo y la memoria en los términos que postula Antelo:

Una política del anacronismo, como es la que se activa cada vez que el archivo y la memoria se yuxtaponen, implica, *al mismo tiempo*, la inequívoca singularidad del evento pero también la ambivalente pluralidad de la red. La primera se impone a través de la *experiencia*; la segunda, a través del *archivo*. Esta *parti pris* redefine el tiempo en foco como *tiempo-con* (como diferencia o diferimiento, como con-temporización o temporalización). Significa, en último análisis, que la esencia del tiempo es una *co-esencia* que actúa, que se activa, en el presente de una lectura, de modo tal que una temporalización no puede ser definida, tan solamente, como un conjunto aleatorio de cualquier tiempo, en que el tiempo de corte —de la crisis y de la crítica— quedaría siempre abierto e indefinido (2007: 22).<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Para Vicente Huidobro: «El creacionismo no es una escuela que yo haya querido imponer a alguien; el creacionismo es una teoría estética general que empecé a elaborar hacia 1912, y cuyos tanteos y primeros pasos los hallaréis en mis libros y artículos escritos mucho antes de mi primer viaje a París. En el número 5 de la revista chilena Musa Joven, yo decía: El reinado de la literatura terminó. El siglo veinte verá nacer el reinado de la poesía en el verdadero sentido de la palabra, es decir, en el de creación, como la llamaron los griegos, aunque jamás lograron realizar su definición», en <<http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055-01/mancreacion.html>>.

<sup>9</sup> «Uma política do anacronismo, como é a que se ativa toda vez que arquivo e memória se justapõem, impli-

Es interesante el concepto de red unido al tiempo, cuando traemos un hecho X a nuestro tiempo y establecemos entre éste y nuestra época conexiones se genera un movimiento y es por medio de ese movimiento, que para mí tiene un carácter performático-social, que activamos el tiempo leído. Esa estructura potencia el carácter político de la pieza, pues obliga al lector a leer desde otro referencial.

Esta pieza es de un año antes de la muerte de Díaz. Un momento en que la necesidad de re-definir el tiempo a partir de las propias vivencias o lecturas personales de los hechos se intensifica. De ese modo, su lectura de la guerra y del golpe chileno se activan en red y se convierten en una sola unidad. Esa dinámica rompe absolutamente con el tiempo causal.

## DISCURSO LIBERTARIO DURANTE EL PERÍODO DICTATORIAL

Díaz no estuvo solo durante la dictadura militar; otras voces disidentes se escucharon en los largos años del silencio impuesto por el régimen de control de Pinochet, entre las que se destacan las de Juan Radrigán, Ramón Griffero y Marco Antonio de la Parra, entre otras. Antes de referirme a la producción de este período, me gustaría destacar que el teatro, por estar cerradas las vías propias de lo comunitario, cumplió un rol de disidencia social. Los grupos y dramaturgos para conseguir dicho fin, utilizaron un lenguaje codificado que el público comprendía. De esta manera, para hablar del contexto político se empleaban otros referenciales, pero todos los participantes (dramaturgos, directores, actores, público, etc.) del evento teatral sabían cuál era el verdadero referente al cual se quería aludir. Esa dinámica creaba una comunidad virtual transitoria de resistencia al margen de la «legalidad vigente». Ésta fue una de las formas que asumió el movimiento social espontáneo en Chile.

Juan Radrigán (1937) nace al mundo artístico teatral durante la dictadura, aunque su quehacer teatral se inició antes (en 1970, estrena *Testimonios de las muertes de Sabina*). Es dentro del marco de resistencia contra el régimen pinochetista que se convierte en una voz fundamental, pues presenta a nivel temático los tópicos relacionados con la marginalidad y a nivel de la forma coloca en el palco a los excluidos inclusive del discurso militante de la época anterior. Sus personajes no son obreros ni trabajadores ni estudiantes; son los seres que la sociedad abandonó en una situación límite. Fragmentados, descentralizados y viviendo, literalmente, en el submundo. Seres que ni siquiera entran en los discursos de transformación social. Por ejemplo, en el monólogo *Isabel desterrada en Isabel* (1981), una mujer camina por las calles mascullando sus memorias fragmentadas y su soledad; es allí donde se cuestiona su existencia y a Dios. En *El invitado* (1983), la pareja, Pedro y Sara, dividen el mismo espacio con un convidado invisible, ícono del poder. En *Las brutas* (1980), tres mujeres abandonadas en el sur de Chile se suicidan porque ni la muerte vale esperar. A ninguno de estos seres el sistema social le ofrece las mínimas

---

ca, ao mesmo tempo, a inequívoca singularidade do evento mas também a ambivalente pluralidade da rede. A primeira impõe-se através da *experiência*; a segunda, através do *arquivo*. Este *parti pris* redefine o tempo em foco como *tempo-com* (como diferença ou diferimento, como con-temporização ou temporalização). Significa, em última análise, que a essência do tempo é uma *co-essência* que atua, que se ativa, no presente de uma leitura, de modo tal que uma temporalização não pode ser definida, tão somente, como um conjunto aleatório de tempos quaisquer, em que o tempo do corte —da crise e da crítica— ficaria sempre aberto e indefinido. (las cursivas son del autor)».

condiciones de existencia y tampoco ellos son capaces de generarlas ni para sí mismos ni para el conjunto de la sociedad. Lo máximo que consiguen es morir para mantener la dignidad, como en *Hechos consumados* (1981), o llorar sus desgracias: «¿En qué mundo vivimos? ¿En qué mundo de mierda vivimos?... (Llora)» (Radrigán, 1993: 5). La visión escéptica del mundo que trasmite Radrigán en sus obras se combina con la decepción que se vive en el período y con un espíritu rebelde a todo discurso impuesto desde arriba y, aquí tenemos un punto de encuentro con el pensamiento anarquista. Ambas cosas fueron fundamentales en un período en que la mayoría de los chilenos habían sido marginados de cualquier decisión social.

Por su parte, Ramón Griffero retornó del exilio en 1982 y fundó con otros artistas como Alfredo Castro el Teatro Fin de siglo. Esta experiencia se construyó como resistencia a la dictadura y duró hasta el 89, inclusive como respuesta creativa al teatro políticamente comprometido realizado en las décadas anteriores a la del 80. Podemos dimensionar el teatro de Griffero a través de su propio manifiesto de 1985, *Como en los viejos tiempos*, donde afirma que «no se puede cambiar el mundo sin cambiar la forma» (2006). Este dramaturgo-director, siguiendo a Vicente Huidobro, piensa que el producto artístico transformador de la realidad social no puede realizarse dentro de moldes antiguos.

*Cinema utopía*,<sup>10</sup> estrenada por primera vez en 1985 y publicada en 1988, al igual que en las obras de Díaz atravesia espacios y tiempos, estableciendo conexiones con otras experiencias similares. La obra es tridimensional: una sala de cine en Santiago de Chile en la década de 1940 y un filme situado en Francia en los años 80 se entremezclan con una escena sobre la dictadura argentina construida a base de testimonios de seres anónimos. En 1946, el presidente de Chile, Gabriel González Videla, crea la *Ley de Defensa Permanente de la Democracia*. Ése fue el paso decisivo para que ese gobierno intensificara la persecución del Partido Comunista, lo que ya acontecía en Europa. Paralelamente, esa obra trae, también, toda la problemática de los exiliados de las dictaduras latinoamericanas de los años 80 a través del conflicto de un joven argentino. *Cinema utopía*, construye ese recorrido por la historia y la memoria a través de trasposiciones y desplazamientos que combinan tiempos y espacios diversos entre los cuales también está el de un público cansado del autoritarismo y de los discursos políticos tradicionales (los jóvenes de la década del 80).

Durante el período dictatorial, un público joven que se sentía ahogado por la falta de libertad y no se identificaba con el lenguaje partidario anterior, se aglutinó en torno al Trolley (un galpón de un sindicato ferroviario) que usaron Griffero y su grupo como sala y lo apoyó pues se sintió representado por una estética con elementos imagéticos nacidos de diversos lenguajes y un texto que, siendo profundamente político en su cuestionamiento ideológico del momento represivo que se vivía, no entregaba mensajes explícitos ni recetas.

A lo largo de este estudio, como pudo ser constatado, se utilizó el término anarquismo en dos vertientes: el impulso libertario cuando generó, especialmente a comienzos del siglo XX, obras con contenidos subversivos en el teatro y, ese mismo impulso, cuando al actuar sobre la forma, especialmente a partir de las vanguardias, produjo rupturas que trasformaron las estructuras tradicionales en dramaturgias complejas y fragmentadas cuyos vacíos potencian un nuevo tipo de subversión.

<sup>10</sup> Premio de la Crítica, Premio Municipal de Literatura y Premio Consejo Nacional del Libro.

## REFERENCIAS

- Acevedo Hernández, Antonio. (1932). Joaquín Murieta en California. *La opinión*, 16 de julio. Sitio de memoria chilena. Obtenido el 4 de noviembre de 2007 desde <<http://www.memoriachilena.cl>>
- \_\_\_\_\_. (1970). *Chañarcillo*. Santiago: Ministerio de Educación.
- Agamben, Giorgio. (2004). *Estado de exceção*. Trad. Iraci Poleti. São Paulo: Boitempo.
- Álvarez, Rolando, Julio Pinto y Verónica Valdivia. (2006). *Su revolución contra nuestra revolución. Izquierdas y derechas en el Chile de Pinochet (1973-1981)*. Santiago: Lom.
- Antelo, Raúl. (2007). *O arquivo e o presente*. Obtenido el 2 de diciembre de 2007 desde <<http://www.uff.br/posletras/portugues/revistas/gragoata22web.pdf> p 56 htm>
- Bakunin, Michael. (2006). *Textos anarquistas*. Trad. Zilá Bernd. Porto Alegre: LPM.
- Bastías Carvacho, Ignacio Gabriel. (2007). Movimientos populares (siglos XIX-XX): política libertaria y movimiento anarquista en Santiago, 1917-1927. Tesis para optar al grado de licenciado en historia. Universidad de Chile- Facultad de filosofía y humanidades.
- Bertet, Dominique, Michel Ragon, Pietro Ferrua, Gaetano Manfedronia y Cristiana Valenti. (2001). *Arte e anarquismo*. Rio Janeiro: Soma.
- Calderón, Cristián. (2008). *La huelga de hambre de los presos mapuches y el silencio del estado*. Obtenido el 3 de enero de 2008 desde <[http://www.atinachile.cl/content/view/102987/LA\\_HUELGA\\_DE\\_HAMBRE\\_DE\\_LOS\\_PRESOS\\_MAPUCHES\\_Y\\_EL\\_SILENCIO\\_DEL\\_ESTADO.html](http://www.atinachile.cl/content/view/102987/LA_HUELGA_DE_HAMBRE_DE_LOS_PRESOS_MAPUCHES_Y_EL_SILENCIO_DEL_ESTADO.html)>
- Chomsky, Noam. (2003). *Anarchia e libertá. Scritti e interviste*. Trad. Manuela Palermi. Roma: Datanews.
- Coelho, Plínio Augusto (ed). 2005. *Surrealismo y anarquismo*. Trad. Ariel Dilón. Buenos Aires: Terramar.
- Cole, George (1964). Historia del pensamiento socialista. *Los precursores (1789-1850)*. Trad. Rubén Landa. México: EFE.
- \_\_\_\_\_. (1964). Historia del pensamiento socialista. *Marxismo y anarquismo (1850-1890)*. Trad. Rubén Landa. México: EFE.
- Correa Gómez, María José. (2000). *El teatro obrero en el escenario pampino. 1900-1930*. Tesis para optar al grado de licenciado en historia. Pontificia Universidad Católica.
- De La Parra, Marco Antonio. (2000). *Políticas y estéticas de la memoria*. En Nelly Richards. Santiago: Cuarto propio.
- Díaz, Jorge. (1996). *Antología Subjetiva*. Santiago: RIL.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Canción de cuna para um anarquista*. Obtenido el 2 de enero de 2007 desde <[www.celcit.org.ar](http://www.celcit.org.ar)>
- Ferrer, Christian (ed). (1999). *El lenguaje libertario*. Buenos Aires: Altamira.
- González Vera, José y Manuel Rojas. (2005). *Letras anarquistas. Artículos periodísticos y otros escritos inéditos*. Santiago: Planeta.
- Grez Toso, Sergio. (2007). *Los anarquistas y el movimiento obrero. La alborada de «la idea» en Chile. 1893-1915*. Santiago: Lom.
- \_\_\_\_\_. (2007). *De la «regeneración del pueblo» a la huelga general*. Segunda edición. Santiago: RIL.
- Grifero, Ramón. (2006). *Cinema Utopia*. Obtenido el 15 de noviembre 2006 desde <[www.grifero.cl](http://www.grifero.cl)>

- Huidobro, Vicente. (1964). *Obras completas*. Santiago: Zig, Zag.
- Lagos Castillo, Antonio. (2001). *El anarcosindicalismo en Chile durante la década de 1950*. Tesis para optar al grado de licenciado en historia. Universidad de Chile-Facultad de Filosofía y humanidades.
- Magón, R. Flores. (2001). *La revolución mexicana*. México: Siglo nuevo.
- Palomeras, Adriana y Alejandra Pinto. (2006). *Mujeres y prensa anarquista en Chile*. Santiago: Espíritu libertario.
- Pereira, Sergio. (2003). *Dramaturgia social de Antonio Acevedo Hernández*. Santiago: Ediciones Universidad de Santiago.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Dramaturgia anarquistas*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago.
- Pinto, Julio y Salazar, Gabriel. (2002). *Historia contemporánea de Chile V. Niñez y juventud*. Santiago: Lom.
- Pinto, Julio. (2007). *Desgarros y utopías en la pampa salitrera. La consolidación de la identidad obrera en tiempos de la cuestión social (1890-1923)*. Santiago: Lom.
- Pradenas, Luis. (2006). *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI a XX*. Santiago: Lom.
- Radrigán, Juan. (1993). *Teatro 11 obras*. 2<sup>a</sup> Edición. Santiago: LOM.
- Rezler, Andre. (2007). Arte y anarquismo. Obtenido el 3 de septiembre de 2007 desde <[http://spa.anarchopedia.org/Arte\\_y\\_anarquismo\\_%28fragmento%29](http://spa.anarchopedia.org/Arte_y_anarquismo_%28fragmento%29)>
- Rosas, Pedro. (2004). *Rebeldía, subversión y prisión política. Crimen y castigo en la transición chilena 1990-2004*. Santiago: Lom.
- Subercaseux, Bernardo. (2007). *Historia de las ideas y la cultura en Chile. Tomo IV. Nacionalismo y cultura*. Santiago: Universitaria.
- Telón. (2002). Página de teatro y cine chileno. Obtenido el 6 de octubre de 2007 desde <<http://www.telon.cl/Critica2002.htm>>
- Torres Septién, Valentina. (Coord). (2006). *Producciones de sentido 2. Algunos conceptos de la historia cultural*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Treviño, Armando. (2005). *Los cuervos*. En *Antología crítica de la dramaturgia anarquista en Chile*, Sergio Pereira. Santiago: Editorial de la Universidad de Santiago.

Recepción: mayo de 2008

Aceptación: agosto de 2008