

Teatro El Cabildo: Un destello artístico que anunció a los protagonistas de la Unidad Popular, 1968-1969

Cabildo Theater: An artistic flash that announced the protagonists of the Unidad Popular, 1968-1969

Daniela Wallffiguer Belmar¹

Universidad de Concepción

 <https://orcid.org/0000-0001-6780-3949>

Resumen. Este artículo reconstruye la aparición del Teatro El Cabildo, una compañía teatral surgida dos años antes del triunfo de la Unidad Popular. Para ello recurrimos a las memorias de sus integrantes para revisar la historia del teatro chileno, escondida en parte producto del largo autoritarismo cultural experimentado en Chile. Ciertamente, el contexto histórico experimentado durante la década de 1960 influyó directamente en sus puestas en escena, las cuales elevaron al sujeto popular como protagonista de la historia. Este relato es una muestra de un despliegue teatral amplio que constituyó la base cultural para la construcción de la vía chilena al socialismo.

Palabras clave. Teatro El Cabildo, Unidad Popular, Autoritarismo cultural, Rescate de la memoria, Vía chilena al socialismo.

Abstract. This article reconstructs the appearance of the Cabildo theater, a theater company that emerged two years before the triumph of the Popular Unity. A product of a long cultural authoritarianism experienced in Chile, we turn to the memories of its members to review the history of Chilean theater. Certainly, the historical context experienced during the 1960s directly influenced his mise-en-scène, which elevated the popular subject as the protagonist of history. Finally, this story is an example of a broad theatrical display that was the cultural basis for the construction of the Chilean road to socialism.

Keywords. Teatro El Cabildo, Unidad Popular, Cultural authoritarianism, Rescue of memory, Chilean road to socialism.

Introducción

Este artículo reconstruye la aparición de una compañía teatral chilena llamada Teatro El Cabildo, compuesta por Shenda Román, Delfina Guzmán, Luis Alarcón, Nelson Villagra y Jaime Vadell, artistas que alcanzaron fama y notoriedad por sus propuestas experimentales en el teatro y el cine. Dicha compañía apareció durante los años previos al triunfo popular de Salvador Allende en 1973, siendo su aparición una evidencia sobre el despliegue de los

¹ Doctora © en Historia, becaria ANID Doctorado Nacional 21231395. danielawbelmar@gmail.com

procesos sociales vividos en esa época desde el arte y la cultura en un contexto social convulsionado.

Por esa razón, analizaremos la propuesta de esta compañía independiente y describiremos cómo desde el teatro, estos artistas fueron integrando en sus puestas en escena a los sectores sociales históricamente postergados, en el marco de un nuevo proyecto de país. Identificamos que el Teatro El Cabildo, como otras compañías del período, realizaron un teatro que elevó al mundo popular chileno, lo subió al escenario y lo hizo protagonista de sus historias.

Antes de la aparición del Teatro El Cabildo en 1968, la década de 1960 fue un período que convulsionó a nuestra región y el mundo, en un contexto histórico que evidenciaba el colapso de las estructuras políticas en el mundo bipolar característico del proceso llamado Guerra Fría. En Chile, las tradicionales formas de hacer política comenzaron a experimentar una crisis que hacia fines de la década de 1940, condujo al centro político a mostrar dificultades para mantener un frágil consenso social (Scully). Producto de lo anterior, apareció un nuevo centro político representado por la Democracia Cristiana, un conglomerado accedió al poder en 1964, pero que no consiguió estabilizar a la sociedad chilena con su programa reformista, lo que aceleró la polarización social e impulsó el ascenso de un proyecto popular.

En efecto, la Democracia Cristiana no resolvió los problemas estructurales propios de un país subdesarrollado y abrió paso a que la izquierda chilena, ya madura, alcanzara el poder político a través del despliegue de una alianza entre partidos afines conocida como la Unidad Popular, que llevó al poder a Allende Gossens en 1970. Este proceso estuvo acompañado por una estrategia política y cultural el cual incidió que el arte y el teatro encontraran un espacio de desarrollo en las universidades. Desde el gobierno de Pedro Aguirre Cerda en adelante, hubo una excepcional cobertura cultural y teatral que llegó a sectores de la población que escasamente tenían acceso a la cultura formal.

Esta política de integración y participación social desde el ámbito cultural, se inició a principios de la década de 1930. En ese momento surgió la iniciativa de realizar un teatro experimental, instancia semejante a la conformada en España bajo el gobierno del Frente Popular, dirigida por Federico García Lorca, llamada Teatro La Barraca. De esta manera, el Frente Popular chileno posibilitó que Pedro de la Barra, docente del ex Instituto Pedagógico, fundase un teatro que integró a docentes, estudiantes y trabajadores, y que se abocó a rescatar la dramaturgia chilena a la vez que mantenía su vocación popular, es decir, hacer teatro para todos. Así, hacia fines de la década de 1960, el teatro experimental, fusionado con el universitario, era el reflejo de una maduración cultural sostenida desde estructuras administradas por sujetos provenientes de los sectores medios e intelectuales.

El contexto histórico en revolución característico de ese momento, se tradujo en una efervescencia social que iba en aumento y el teatro universitario, independiente y aficionado también fue muestra de ello desde diversas propuestas artísticas que iban en sintonía con los acontecimientos sociales que se estaban desarrollando. En síntesis, las propuestas artísticas fueron difundiendo cultura a la vez que abrían espacios para ejercer teatro y se avanzó en cambios de lenguajes y puestas en escena que visibilizaron a los sectores sociales postergados, compuestos por los trabajadores en general, los pobladores, los campesinos y la población mestiza.

Los artistas que integraron el Teatro El Cabildo habían sido educados en las escuelas universitarias chilenas, principalmente en el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH). También participaron en el teatro experimental que se realizaba en las extensiones culturales de las universidades tradicionales.

Respecto de la metodología de investigación implementada para reconstruir la trayectoria de los protagonistas del Teatro El Cabildo, primero seleccionamos archivos de prensa relacionados con comentarios y crítica teatral de la década de 1960, los que otorgaron datos precisos en cuanto al estreno de las obras teatrales, con lo que se pudo identificar a los elencos que participaron en ellas y el éxito de taquilla que tuvieron. También registramos los problemas que vivía el teatro en ese entonces. En una segunda etapa, una vez seleccionados los datos pertinentes, fuimos al encuentro de los artistas que integraron el Teatro El Cabildo provistos de una base teórica que permitió activar, a partir de la conversación, el recuerdo en estos actores de los hechos narrados.

Teatro El Cabildo: un destello artístico que anunció a los protagonistas de la Unidad Popular

Miramos el pasado cultural para entender el presente desde la reconstrucción de una compañía teatral que tan solo duró un año. A pesar de su corta existencia, El Cabildo sin embargo resultó ser una experiencia artística que impactó en el ambiente cultural de entonces, en razón del convulsionado contexto histórico, por lo que lo consideramos como un reflejo paradigmático en el arte de la escena de una sociedad que construía su propia vía al socialismo.

Respecto del panorama teatral chileno, desde principios del siglo XX ya se había experimentado un crecimiento y consolidación de distintos tipos de teatro en el país anteriores al surgimiento de los teatros universitarios, tales como el teatro obrero, el teatro anarquista, el teatro costumbrista, entre otros (Cánepa). Pero el punto de partida para un teatro más vanguardista surgió al interior de la Universidad de Chile, que le dio cabida al teatro experimental dirigido por Pedro de la Barra entre 1938 y 1948. Seguidamente se creó el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC), que siguió los pasos del Experimental en 1943, y más adelante se fundó el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC) en 1951 (Hurtado; Piña; Contreras et al.) y el Teatro de la Universidad Técnica del Estado (TEKNOS) en 1958.

Todas estas compañías influyeron de diversas maneras en la generación de nuevos espacios culturales al albergar una diversidad de grupos teatrales aficionados e independientes, que proliferaron hasta 1973 (Ireland, 2013). Fue así que, finalizando la década de 1960, el teatro chileno desplegó distintas variantes, lo que puede entenderse como un reflejo de la democratización de los espacios para el desarrollo cultural (Fernández 331-348).

En el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, precisamente en el ambiente descrito, se formó un joven Nelson Villagra, proveniente de la Escuela Experimental de Chillán. También Jaime Vadell, quien conoció el teatro a través de la relación que existía entre el Instituto Nacional y la Universidad de Chile. Por otro lado, Delfina Guzmán se integró al mundo artístico al tener familiares que participaban en el grupo de ballet de dicha universidad y Shenda Román, por su parte, provenía del ex Instituto Pedagógico, grupo que

siguió presente dentro del plantel universitario. Más tarde llegó Luis Alarcón Mansilla, quien, de manera independiente, había trabajado desde 1951 como ayudante de Julio Durán Cerda, docente y miembro activo del Teatro Experimental.

Los artistas del Cabildo trabajaron, más adelante, entre 1958 y 1964, para el teatro de la Universidad de Concepción, a partir de la contratación en su dirección de Gabriel Martínez Soto-Aguilar, director hasta entonces del Teatro Realista Popular. Gracias a la gestión de David Stitchkin, rector de la universidad penquista, Martínez invitó a estos jóvenes a realizar sus primeros trabajos actorales. En 1964, la mayoría de ellos renunció y volvió a Santiago, sin embargo, esta experiencia les permitió experimentar nuevos lenguajes teatrales.

En un contexto cultural en que crecía la necesidad de promover cambios en la sociedad chilena a través de reformas o de transformaciones estructurales, estos jóvenes artistas se sintieron llamados a realizar teatro de acuerdo con los cambios experimentados en la sociedad chilena del período, por lo que resulta coherente que tomaran más adelante la decisión de formar el Teatro El Cabildo, un espacio independiente caracterizado por la impulsividad propia de las juventudes de los años sesenta y en el que proponían un lenguaje fresco y distinto a los que estrenaban periódicamente las escuelas universitarias. A partir de la suma de las memorias de sus integrantes, entrevistados en distintas fechas entre los años 2021 a 2023, comprendimos que esta compañía surgió desde un impulso artístico y juvenil reforzado por la fama alcanzada por la mayoría de sus integrantes en el circuito teatral chileno.

En ese espacio buscaron replicar los lenguajes aprendidos en Concepción, conocidos como “actuar a lo penquista”. Se trata, a grandes rasgos, de un lenguaje experimental que consistía en retratar en el escenario y personificar desde la actuación la esencia del mundo popular chileno, con sus modismos, gestos y costumbres, una propuesta actoral que resultó ser opuesta a la caracterización del mundo popular realizada por los teatros universitarios (Alarcón 153-163).

Este cambio, a partir de 1959, en la propuesta teatral se produjo más bien en regiones y refrescó, sin duda, el ambiente teatral profesional. Puede considerarse que tomó forma concreta en la obra *Población Esperanza*, de Isidora Aguirre y Manuel Rojas. Esta pieza fue representada bajo un estilo de sainete, estrenada en Concepción y llevada posteriormente a Santiago, donde cautivó a los jóvenes que estudiaban teatro en ese entonces.

Por esa razón, el círculo de periodistas, al ser testigo de la evolución de estos artistas, le otorgó a Nelson Villagra Garrido el Premio a Mejor Actor en 1964. Villagra recibió este reconocimiento cuando tenía tan solo 26 años y a partir de ese hito, su carrera, al igual que la de sus amigos, iría en ascenso, situación que le permitió fortalecer sus redes artísticas para arriesgarse a probar en distintos proyectos.

Siguiendo con la reconstrucción del Cabildo y tomando en cuenta el carácter de una juventud comprometida con los cambios de época, se presentaron algunas dificultades con las autoridades universitarias penquistas, justo al inicio de la década de 1960, años convulsionados para Chile y Latinoamérica. Esto llevó a que hacia 1964, este grupo de artistas, y otros más, renunciaran a sus contrataciones en el teatro de Concepción. Para el caso de los actores mencionados, todos volvieron a Santiago, algunos con y otros sin proyecciones. A excepción de Alarcón, fueron acogidos por el grupo Ictus, hasta que Nelson Villagra renunció a dicho espacio en 1967. Al año siguiente, el grupo se sintió convocado a

generar un proyecto independiente más acorde a sus inquietudes. Es más, Luis Alarcón, quien estaba sin proyecto a la vista en ese momento, recuerda:

Yo encuentro que el planteamiento del Cabildo es interesante. Estábamos dispuestos a montar obras de las más diferentes tendencias. Nuestras producciones estuvieron basadas especialmente en el trabajo de la creación de los actores. Sí, queríamos hacer hincapié en eso, el trabajo de los actores, porque se hablaba mucho de los trabajos de los directores y nosotros no nos sumamos a eso. Recorrimos Magallanes entero y fuimos a Río Gallego, como siempre tratando de salir a la Argentina desde que vivía en Puerto Natales (entrevista, 2021²).

El Cabildo, en menos de un año, desarrolló tres obras de teatro experimental, una muestra de la capacidad de trabajo del grupo, como también del cambio en las temáticas abordadas. Por esa razón, comprendemos que la propuesta de la compañía, si bien fue breve, rompió el molde tradicional sobre la forma de hacer teatro en dicho período al identificar el ambiente social del momento y escenificar las transformaciones culturales que se estaban experimentando, es decir, pensando en una nueva sociedad en la que el mundo popular formaría parte de la vida nacional, además de ser los protagonistas de la historia.

Esta discusión sobre quién era el sujeto que iba a cambiar la historia era un aspecto teórico propio de una izquierda diversa y que, en aquellos años, impregnaba el debate político, social y cultural. Es más, estos énfasis teóricos solo se entienden cuando se conoce la cultura política de aquellos años. Las izquierdas de aquel período postulaban una variedad de propuestas en las que el sujeto motor de la historia no necesariamente eran los trabajadores organizados, línea de la que el Teatro El Cabildo es una muestra.

Por otro lado, una nueva izquierda latinoamericana buscó empoderar a los protagonistas de historias sociales populares comunes reales, que fueron teatralizadas en el nuevo contexto social. Por esa razón, muchos artistas en ese momento buscaron desplazar los prejuicios propios de una sociedad burguesa que constantemente deshumaniza a un sector de la población situado fuera del orden social predominante.

Ciertamente, los artistas del Cabildo elegían personajes que provenían de esos sectores populares y medios, marginados del sistema capitalista, gente sin profesión, con problemas de acceso a un trabajo estable y cuya vida era distinta a la oficialmente establecida. El análisis sobre el origen de la marginalidad y las razones de la pobreza en Chile formaba parte de un debate candente en el ambiente chileno de los años sesenta, promovido desde la CEPAL y presente también en los espacios públicos y en las izquierdas, donde cada sector

² Todas las entrevistas fueron realizadas por Daniela Wallffiguer Belmar. Luis Alarcón fue entrevistado en varias ocasiones entre el 3 y el 21 de febrero de 2021.

elaboró su propio diagnóstico para explicar las razones del subdesarrollo que tenía sometido al Tercer Mundo y a América Latina a un régimen que le impedía la emancipación.

Respecto al nombre escogido por el Teatro El Cabildo, este tuvo un significado político. Con él se rememoraba la instancia de un gobierno en tiempos de crisis, organizado por sujetos libres, es decir, vecinos de una aldea, sin duda una idea traída por los conquistadores españoles. Además, el nombre se decidió en una asamblea, dinámica extendida en el período, en este caso compuesta por los artistas mencionados y en la que tomó parte un invitado de honor, el director Gustavo Meza.

En cuanto a la idea de un trabajo democrático en que se toman decisiones en conjunto, esta fue una experiencia aprendida junto a Gabriel Martínez en Concepción, en los años del TUC. Los artistas del Cabildo conservaron este estilo de hacer teatro; en sus relatos cuentan que tomaban decisiones colectivas antes y durante el proceso teatral, tal como lo evoca tras emotivos recuerdos de Luis Alarcón durante nuestra entrevista, mientras observamos los datos de prensa que hemos reunido.

En esa ocasión buscamos que el actor nos explicara el sentir de la época, enumerando las acciones del grupo, y comenzó a fluir un relato que solo se detuvo cuando él así lo quiso. Nos contó que una vez que decidieron el nombre del grupo, buscaron determinar quién sería su público objetivo. Sus decisiones, en palabras de Villagra, estuvieron influenciadas por el impulso propio del período y por su ignorancia de lo que significaba administrar un teatro por cuenta propia. Fue así que arrendaron la Sala Talía, la sala en dónde “mueren los valientes”, una decisión que, a la larga, les generó pérdidas y el desánimo de emprender nuevas iniciativas independientes.

El manifiesto artístico del nuevo grupo quedó plasmado en un tríptico impreso que se encontraba en los archivos personales de Luis Alarcón. Esta declaración describe sus imaginarios, lo que pensaban del teatro, descrito como un *arma*, una potente metáfora que hemos leído en más de alguna antología teatral, utilizada desde principios del siglo XX tanto por escritores, dramaturgos y artistas en general. Con esta consigna, El Cabildo está homenajeando al teatro social chileno de principios del siglo XX, dentro del que se inserta, en 1913, el Grupo de Acción Cultural, compuesto por Antonio Acevedo Hernández, Domingo Gómez Rojas, Manuel Rojas, Juan Tenorio Quezada y José Santos González, grupo que también manifestó que el teatro “es un arma al servicio del pueblo” (Pradenas 545). Otro ejemplo es el manifiesto del Teatro Experimental llamado *La Feria*, donde Pedro de la Barra señala, en el punto 1, que “el teatro es un arma o instrumento cultural por excelencia que alcanza a todo un pueblo y que debe estar al servicio de éste para dar a conocer una cultura” (Ibarra 39-43).

La juventud señalada como ejemplo constituyó un elemento de continuidad en la historia del teatro hasta el año 1968, en que apareció de manera fugaz la compañía de Teatro El Cabildo. En la prensa del período, esta se presentó como un teatro independiente de vanguardia o rupturista, que cuestionaba de alguna manera el teatro vigente y que buscaba diferenciarse de la escena nacional transitando al cine experimental hasta 1973. Si bien los artistas evocaban una continuidad histórica teatral, el contexto social y político de fines de los años sesenta era totalmente diferente al que había cobijado al teatro de principios del siglo XX.

Siguiendo con la experiencia del Cabildo, su noviciado contempló fracasos inmediatos, puesto que no tenían las herramientas para administrar el teatro independiente. En primer lugar, los relatos reflejan la importancia de hacer difusión teatral y saber cómo administrar un teatro, conocimiento que ellos no tenían pues solo se habían dedicado a la actuación. También tener una planificación de los estrenos, contar con una la difusión previa y establecer el público objetivo eran clave para el éxito. La decisión de arrendar la sala Talía apuntaba a descentralizar el circuito teatral tradicional, ubicado en la calle Huérfanos, con el espacio Antonio Varas, el Camilo Henríquez y el Salón Bulnes:

Todo para decir que la sala Talía, desgraciadamente estaba fuera de las latitudes del rectángulo de la gente bien. Al sur de la Alameda comenzaban los barrios de medio pelo. La calle San Diego, sus primeras cinco o seis cuadras, hasta Diez de Julio, era una de las calles más concurridas con comercio establecido y restaurantes a precios relativamente populares, con abundante comercio callejero, algún borrachito de la calle, limosneros a montones, hombres, mujeres, bebés, niños y viejos. También caminaban por allí prostitutas sin asilo, patines y uno que otro carterista o lanza, para decirlo elegantemente, un barrio a trasmano que sin embargo quedaba a cuatrocientos metros de la Alameda y a unos mil metros del Palacio de Gobierno (Villagra, entrevista, 2021³).

Como interlocutores del presente, citamos datos del período que anclan el recuerdo y lo facilitan. Luis Alarcón, precisó y ajustó su memoria, y nos señaló la cronología de los hechos. La primera obra estrenada de la compañía fue *Ventanas y Fragmentos*, del norteamericano Murray Schisgal. Este era un libreto que debía ser ejecutado de modo serio o desde el humor negro para resguardar el estilo singular de Schisgal. Alarcón comenta que, en realidad, buscaban experimentar desde una tendencia marginal y de vanguardia, un estilo poco usual en Chile en aquellos años, conocido como realismo psicológico. Otro representante de esa línea era el aclamado Arthur Miller, quien fue parte de los repertorios de juventud preferidos por Gustavo Meza:

³ Nelson Villagra fue entrevistado en dos ocasiones, el 10 de julio de 2020 y el 5 de abril de 2021.

Sí, duró poco la obra en cartelera porque empezamos con *Ventanas y Fragmentos*, dirigido por Meza. Nunca entendimos qué es lo que éramos. Después vinimos a entender y nos empezó a resultar, es decir, Meza y nosotros empezamos a tomar esto como un teatro diferente y un poco dramático. Resulta que eran personajes atormentados, eran aparentemente atormentados. Son tres tipos que viven juntos y no se soportan entre los tres [risas], y uno muy intelectual casi medio facho, el otro más democrático y el otro loco, un loco que grita, pero grita por alguna razón. En realidad, era una situación para comedia y no había que hacerlo en serio, había que hacerlo como una especie de caricatura sin ser caricatura y cuando empezamos hacerlo así, empezaron a funcionar las obras (Alarcón, entrevista, 2021).

Nuestro entrevistado no pudo determinar cuándo empezó a ser conocida la obra de Murray Schisgal en Chile. Tampoco pudimos dilucidar detalles sobre quién hizo las gestiones para que la compañía pudiera estrenarla. La memoria no necesariamente completa todos los vacíos que arroja ese primer momento del Cabildo, pero probablemente las decisiones de la compañía fueron coherentes con el pensamiento imperante del momento, uno en que la experimentación vanguardista ya no era tan nueva.

De ahí que sumemos a esta reconstrucción, el testimonio de Orieta Escámez Carrasco⁴, miembro de la Compañía de los Cuatro, quien nos permitió a abrir los nexos existentes con una red artística mayor que no está contemplada en las antologías teatrales y que refleja más fielmente esta diversidad artística que apoyó el ascenso de la Unidad Popular. Así, a partir de este punto nos permitimos retroceder al año 1965. Fue precisamente la Compañía de los Cuatro quien estrenó por primera vez en Chile a Murray Schisgal, con la obra *Luv*, otra forma de decir amor (*Love* en inglés). Esta obra fue dirigida por Fernando Colina. Más adelante, el grupo El Túnel, famoso por su estilo café-concert, propio de la época, compuesto por Tomás Vidiella, Pina Brandt y Alejandro Cohen, estrenó *Los chinos*, también de Schisgal, en 1972. Hasta ahí podemos conectar la presencia de este dramaturgo en Chile hasta 1973, sin visualizar si hubo otras puestas en escena de su obra.

Volviendo a El Cabildo, la compañía resultó ser un grupo complejo que buscaba instalar otro tipo de teatro. Más allá de la anécdota, se arriesgaron a hacer teatro con protagonistas que elevaban al sujeto común, junto con pensar estratégicamente un lugar donde hacer arte al que no iba “el público que tenía la guita”. Otro detalle que a primera vista

⁴ Entrevista realizada a Orieta Escámez, el 5 de diciembre del 2020.

aparece como imperceptible para el investigador teatral es la contribución de Gustavo Meza en este nuevo proyecto, puesto que en un principio no sabíamos si formaba parte o no del grupo.

Alarcón respondió que el manifiesto mismo del Teatro El Cabildo deja claro que Meza no era integrante de la compañía, ya que este proyecto quería enfatizar el trabajo del actor y no de los directores teatrales, quienes siempre tenían el protagonismo del proceso teatral:

Meza era egresado de la Escuela de la Universidad de Chile, uno de los valores jóvenes que se destaca en Santiago. Luego de ser director artístico en la Universidad de Concepción, viajó para trabajar como director del Departamento de Teatro de la Casa de la Cultura de Ñuñoa y como profesor de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. En Concepción dirigió con resonante éxito *Una mirada desde el puente*, de Arthur Miller, y *La niña madre*, de Egon Wolff. En Santiago ha dirigido *La adivina*, con la compañía de Ana González, *Billy el Mentiroso*, con el Teatro Ictus, y muchas otras producciones en compañías profesionales, todas ellas de indiscutible éxito y calidad (entrevista, 2021).

La segunda obra estrenada en aquel año, en el mes de agosto, fue la reconocida mundialmente *Tres tristes tigres*, de Alejandro Sieveking. Esta fue llevada inmediatamente después de su aparición al cine por Raúl Ruiz, quien había participado en un taller literario en Concepción y había coincidido previamente con los artistas del Cabildo. Así, una suma de acciones fue llevando a la fama mundial a los artistas del Cabildo.

Jaime Vadell⁵ comentó que, en un primer momento de la compañía, el público en realidad no iba a verlos y que ellos no escribían dramaturgia teatral. Era Sieveking, ya reconocido en ese momento como dramaturgo, quien sí lo hacía y tenía una obra a medio escribir. El grupo, en asamblea, se propuso ayudarlo y terminaron la obra en conjunto. Finalmente quedó una pieza sólida que les permitió ir de gira al sur, desde Valdivia hasta Puerto Natales. La puesta en escena fue dirigida por Nelson Villagra y es distinta a la propuesta cinematográfica de Raúl Ruiz. La obra fue un éxito y el círculo de periodistas les otorgó el premio uno nuevo como el mejor grupo del año, destacando su originalidad en la interpretación de los personajes:

⁵ Jaime Vadell fue entrevistado el 21 de enero de 2022.

Pero lo más importante, comenzó a ser un ¡éxito de taquilla! Las entradas comenzaron a agotarse. ¿Saben lo que es eso? ¿Saben lo que es cuando casi estábamos muertos de hambre? Los fines de semana teníamos la sala agotada al mediodía, con espectadores que en las tardes pedían por favor que les pusiéramos, aunque fuese una silla. Por primera vez desde que estábamos en el Talía, el teléfono de la boletería comenzaba a sonar a las 11:00 de la mañana pidiendo reservas. Solamente cuando salían de la sala, los espectadores tomaban conciencia de que se habían estado riendo mientras comían el ácido limón de esas almas deambulantes sin destino. Trabajar en una obra exitosa es más gratificante que el dinero que recibes. No lo podíamos creer. Estábamos felices, pudimos comenzar a pagar nuestras deudas. Yo, además de director de la puesta en escena, era el administrador del grupo y qué dicha se siente cuando uno baja a los camarines con la noticia: ¡muchachos, la función está agotada! (Villagra, entrevista, 2021).

Respecto del trabajo de Raúl Ruiz, rescatamos la idea que tanto Alarcón como Shenda Román nos transmitieron en distintas fechas de que la obra del cineasta, a su parecer, ha sido sobreanalizada y que, en aquellos años, amigos todos ellos, solo filmaban lo que se veía, porque “a Raúl no le gusta estar explicando lo que filma”. Además, el personaje Rudy, el alcohólico representado por Luis Alarcón, es un personaje que no aparece en la obra de Sieveking. Lo que hubo fue un *fleet*⁶ y eso ya estaba en el teatro, pero con esta película dieron el salto artístico y se mundializaron.

Durante su fugaz existencia, El Cabildo llegó a estrenar una tercera obra, llamada *Amoretta*, del dramaturgo argentino Osvaldo Dragún. Según Nelson Villagra, este estreno pudo haber sido entre octubre y noviembre de 1968. El libreto fue un obsequio de Reynaldo Segovia, un representante del teatro argentino, quien ya había trabajado con los artistas en el teatro de Concepción entre 1958 y 1961, aproximadamente. Segovia era un administrador que había protagonizado un conflicto de envergadura, que terminó con la renuncia en masa de los artistas del TUC, producto de un sumario universitario cursado al director teatral Pedro de la Barra.

⁶ En palabras de Alarcón, fue un trabajo improvisado entre él y Raúl Ruiz, sin consultar a los demás integrantes.

Los artistas sitúan hoy el fin del proyecto experimental penquista hacia 1964. Sin embargo, identificamos que los conflictos internos del TUC tuvieron otro tipo de connotaciones relacionadas con ser un teatro de periferia y con las convulsiones políticas propias del período hasta 1973. Además, tanto los recuerdos de Nelson como los de Luis coinciden en que este administrador, apodado el *Zorro Plateado*, apareció nuevamente en la vida de los artistas en 1968, como administrador de las salas SATCH y Talía:

“He visto una de vuestras funciones. Las obras son una mierda, che, qué querés”, dijo en su habitual tono canchero. “Serán de vanguardia, pero ustedes saben que el rey en este negocio no es el crítico, muchachos, es el público, es él quien tiene la guita. He estado de visita en la ciudad de Rosario y he traído una obra que le vi a María Rosa Gallo, esa gran actriz nuestra. Ha hecho una temporada de fábula con la obra por toda la Argentina. Les dejo *Amoretta*, de Osvaldo Dragún, pero del que dejó de escribir boludeces de vanguardia. Es un éxito seguro y ustedes tienen el reparto perfecto. Solo faltaría una piba de unos 17 años. Léanla y si les gusta, es para ustedes”. Finalmente nos despedimos de Reynaldo aquella tarde, la verdad para siempre, porque nunca más volvimos a compartir la amistad (Villagra, entrevista, 2021).

Debemos ahondar un poco más en la presencia de Osvaldo “Chacho” Dragún en Chile durante los años sesenta. Su olvido en la historia del teatro nacional coincide con el escaso material disponible de su dramaturgia en nuestro país, razón por la cual tuvimos que recurrir a libros impresos en Argentina. Ciertamente, Dragún fue un dramaturgo de vanguardia, premiado dos veces por el premio Casa de las Américas, instancia creada a partir del triunfo de la Revolución cubana aproximadamente en 1962.

El dramaturgo argentino experimentó, con lenguajes brechtianos, una propuesta denominada *realismo reflexivo* (Fischer 9). Bertolt Brecht fue un referente base para el teatro político realizado principalmente desde el ITUCH y por teatros aficionados, que iban en aumento en Chile. Probar con Brecht era decir que se estaba desarrollando un compromiso político con la realidad de entonces. En ese contexto se pueden identificar una variedad de interpretaciones del dramaturgo alemán en aquellos años.

La visión de Dragún, en su obra, es una reinterpretación de la historia latinoamericana contada con elementos propios de Brecht, pero adaptada a nuestra realidad. Estas características propias del dramaturgo argentino se encuentran en la elaboración discursiva de la vida psicológica compleja de personajes comunes, con el fin de provocar en el

espectador una identificación compasiva con dichos caracteres. Fischer (9) señala que Dragún intentaba mostrar en la escena a hombres y mujeres justos, bondadosos, que luchaban por nobles ideales, tales como la libertad, la verdad, la justicia, la igualdad, el amor y la compasión, es decir, un rechazo explícito a una sociedad injusta. Por esa razón y otras, Osvaldo Dragún ganó en 1962 el premio Casa de las Américas por su obra *Milagro en el mercado viejo* y una segunda vez en 1966, con la obra *Heroica de Buenos Aires*.

Shenda Román⁷ nos explicó que a Dragún se le conocía y se le admiraba en Chile, pero también en Latinoamérica, como un referente cultural que había traspasado las fronteras de su país. Este reconocimiento era un fiel reflejo de la oleada cultural característica de la época, que integraba lenguajes alternativos para explicar los cambios y elevaba a los hombres comunes para que se emanciparan y buscaran su realización personal. Los artistas en ese período buscaron que la gente común sintiera que también eran parte de la historia.

Precisamente, la experiencia del Cabildo rescata la impetuosidad de una juventud comprometida con los cambios, cuya inexperiencia administrativa no fue impedimento para estrenar puestas en escena desde la experimentación teatral. En ellos había madurado una opción política y artística que no contaba con ningún apoyo institucional, solo el del público y los periodistas señeros de entonces, como Nathaniel Yáñez Silva, “Critilo”, entre otros, quien fue un apoyo fundamental en las motivaciones de los artistas del Cabildo.

Terminamos el recorrido entonces con *Amoretta*, de Dragún, la tercera y última obra de la compañía, que se mantuvo en cartelera hasta febrero de 1969. Esta consistía en una historia de amor que cuestionaba y rompía los moldes de la vida familiar tradicional burguesa. El libreto ponía de manifiesto que la felicidad amorosa podía concretarse entre una mujer y un hombre de edades muy disímiles, como también desde una situación económica más bien precaria.

Por un lado, la protagonista es una mujer de edad madura, de cuarenta años aproximadamente, quien, sin mayores recursos económicos salvo los que le otorga su propio trabajo, vivirá una intensa relación amorosa con un joven adolescente, veinte años menor que ella y con menos recursos económicos aún que la protagonista. Con todo, la historia tiene un final feliz, que reivindica la vida de los excluidos, quienes también poseen la capacidad profunda de amar:

La obra era una comedia divertida y realista. Era la historia de una mujer napolitana bonaerense madura, aún atractiva, pero muy vital. Tenía un puesto de flores en una pérgola de Buenos Aires. La historia cuenta de cómo la napolitana se enamora de un muchacho varios años más joven, en donde van ocurriendo una serie de vicisitudes que de ello se derivan. Bajo la dirección artística de Jaime Vadell,

⁷ Shenda Román fue entrevistada el 16 de mayo de 2023.

Shenda Román tomó el personaje de la napolitana y yo del joven feriante. Para la muchachita joven invitamos a Sonia Viveros, en ese tiempo muy conocida y popular actriz ligada a Canal 13 de televisión. Con *Amoretta*, volví a sentir como actor la satisfacción de hacer reír al espectador. Todos los actores logramos sacar grandes carcajadas del público. Era muy gratificante (Villagra, entrevista, 2021).

No obstante, y a pesar del éxito y de sus triunfos artísticos, el término abrupto del Cabildo se produjo un año antes del triunfo de la Unidad Popular. Si bien su aparición como exponente de la dramaturgia experimental fue un destello fugaz, sin duda alcanzó a posicionarlos en la historia del teatro y del cine como un grupo experimental de vanguardia. El fin de la compañía estuvo determinado por decisiones personales, pero también políticas que ya veremos.

Distanciados en el tiempo, integramos la perspectiva de género al análisis de esas circunstancias, puesto que resulta interesante analizar a Shenda Román y Delfina Guzmán en aquellos años. Ambas actrices estaban ejerciendo el teatro en una etapa de crianza y, de acuerdo con Nelson Villagra, una de las razones que marcaron el final del Cabildo fue, precisamente, que ambas decidieron reducir su capacidad de producción para cumplir con sus respectivos roles de género:

El alejamiento temporal de Alarcón, sin darnos cuenta, nos sirvió de advertencia. A pesar del éxito que nos beneficiaba durante los últimos meses, casi sin explicitar en nuestro interior, supimos que no continuaríamos funcionando como grupo. Nos reunimos en nuestra pequeña asamblea: Delfina, Jaime, Shenda y yo teníamos hijos, todos demasiado pequeños aún como para hacerlos vivir en la inestabilidad que provoca una compañía de cómicos. Menos aún, sabiendo que cada uno de nosotros éramos actores solicitados constantemente por otros grupos teatrales o por la televisión, y por el cine chileno que se revitalizaba en esos años. Teníamos claro que no estábamos en condiciones ni dispuestos a repetir los desesperados meses de comienzos de ese año (Villagra, entrevista, 2021).

Como es perceptible en este relato, las decisiones artísticas de cada uno dejaron al descubierto la dificultad de buscar un reemplazante para Luis Alarcón y continuar con el trabajo teatral. Villagra comenta, con mucho, énfasis, las dificultades reales para reemplazar a un miembro del teatro que se retira e integrar a otro que conecte rápidamente con el trabajo grupal.

Finalmente, la salida de Luis Alarcón a un año del triunfo de Salvador Allende se conjugó con el anuncio del vendaval social y político que ya soplabla en el ambiente del país y al que los integrantes de la compañía se sentían llamados a participar, a pesar de la incertidumbre concreta que generaba la construcción de un movimiento popular junto a Allende. En las memorias compartidas por los entrevistados queda implícito que cada uno de ellos realizaba diversos trabajos políticos y que su apoyo a Allende era un hecho que se remontaba a 1963 aproximadamente. Fue así que el grupo decidió dejar en libertad de acción a los integrantes de la compañía.

Conclusiones

El trabajo de recuento que conjugó historia y memoria resultó adecuado para reconstruir la breve trayectoria del Teatro El Cabildo, una compañía independiente que se desarrolló dos años antes del triunfo popular de Salvador Allende. Concluimos que su propuesta artística, fugaz en el teatro chileno, anunció quiénes serían la base de apoyo de la Unidad Popular en el medio teatral. Asimismo, la suma de las memorias de sus protagonistas nos permitió precisar detalles en torno a los hechos, lo que posibilitó reconstruir una cronología de sus acciones teatrales y comprender sus decisiones artísticas.

Indagando en la prensa del período pudimos complementar y confirmar el sentir del ambiente teatral de la época, dirigido a resaltar nuevos lenguajes teatrales ante el agotamiento de lo que lo ofrecía la propuesta del teatro universitario en ese momento. Pero, además los datos artísticos entregados en las entrevistas permiten abrir el debate con lo que ya se ha escrito sobre la historia del teatro chileno hasta fines de los años noventa y visualizar las omisiones producidas por el largo autoritarismo que ha experimentado la sociedad chilena hasta hoy.

Finalmente, un aspecto a desarrollar en un futuro es la recopilación de una mayor cantidad de testimonios en el medio del teatro, en otros ámbitos, tales como docentes teatrales, trabajadores y estudiantes, testigos y protagonistas en aquel período de los hechos que propiciaron el ascenso de un proyecto popular en Chile.

El recuerdo de esta coyuntura dramática previa al triunfo de la Unidad Popular se ha perpetuado en el tiempo de manera conflictiva, cuando debiera estar ya integrada a una continuidad histórica sobre la base de consensos sociales que aseguren la verdad histórica. Creemos que rescatar memorias sueltas de artistas chilenos contribuye a reintegrar esta historia trunca, abrir el debate y sanar las heridas del país a partir de la invitación a tomar en cuenta todos los relatos y posibilitar que vuelvan a ser visitados y revisados bajo otras miradas para complementar la historia ya contada del teatro chileno.

Referencias



- Aguirre, Isidora y Rojas, Manuel. *Población Esperanza*. Santiago de Chile: Nadar, 2016. Impreso.
- Alarcón, Luis. “Actuar a lo penquista”. *Araucaria*, 31 (1985): 43-153.
- Cánepa, Mario. *Historia del teatro chileno*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago, 1974. Impreso.
- Contreras, Marta, Henríquez, Patricia y Albornoz, Adolfo. *Historias del Teatro de la Universidad de Concepción: TUC*. Concepción: Universidad de Concepción, 2002. Impreso.
- Fernández, Teodosio. “Apuntes para una historia del teatro chileno: Los teatros universitarios (1941-1973)”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 5 (1976): 331-348.
- Fischer, Patricia V. *Teatro de Osvaldo Dragún: Estudio preliminar*. Buenos Aires: Corregidor, 2012. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz. *Dramaturgia chilena, 1890-1990: Autorías, textualidades, historicidad*. Santiago de Chile: Frontera Sur, 2011. Impreso.
- Ibarra, Arlette. *Pedro de la Barra. Pasión por el teatro. Gestión Artística y Cultural para Chile*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Fondart, 2009. Impreso.
- Ireland, Tomás. *Teatro Universitario UTE- TEKNOS*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile, 2013. Impreso.
- Piña, Juan Andrés. *Historia del teatro chileno*. Santiago de Chile: Penguin Random House, 2014. Impreso.
- Pradenas, Luis. *Teatro en Chile: Huellas y trayectorias, siglos XVI-XX*. Santiago de Chile: LOM. 2006. Impreso.
- Scully, Timothy. *Los partidos de centro y la evolución política chilena*. Santiago de Chile: CIEPLAN, 1992. Impreso.

Recibido: 1 de abril, 2024
 Aceptado: 27 de mayo, 2024