



**UNIVERSIDAD
ACADEMIA**
DE HUMANISMO CRISTIANO

ESCUELA DE TEATRO

DESARROLLO DEL TEATRO POLITICO CHILENO EN EL CONTEXTO DEL NEOLIBERALISMO ACTUAL.

Estudiante: Paloma Renata Mella Véliz

Profesora Guía: Iria Retuerto Mendaña

Tesis para optar al grado de Licenciada en Teatro

Santiago, 2020

Quiero agradecer a mi familia, amigos y amigas
por brindarme apoyo incondicional sin dudar de mí,
al accidente que me cambió la vida y
a Iria mi tutora por guiarme en el trabajo y
en muchas ocasiones en la vida.

Planteamiento del problema: Llegada del neoliberalismo a Chile

El neoliberalismo se entiende principalmente, según Grimson (2007), como un sistema económico o un estilo de hacer política. Específicamente en Chile, mediante un “laboratorio de experimentación”, que tenía como objetivo la consagración de este sistema, y que fue ejecutado bajo una dictadura cívico militar, logró absorber espacios más allá de lo económico y lo político. Con la rauda intención de lograr la “desregulación, desempleo masivo, represión antisindical, redistribución de la riqueza en favor de los ricos, privatización del sector público” (Anderson, 2003, p. 34) y basándose en las ideas de Milton Friedman, este sistema se convirtió en el único posible para Chile, Latinoamérica y la mayoría de países en el mundo, (dejando fuera a unos pocos como Japón e India). Esto no sucedió de la noche a la mañana, y mucho menos fue producto de un acuerdo social. Su propagación fue un largo proceso, que en Chile costó millones de vidas. Fue la dictadura militar dirigida por el General Augusto Pinochet, la que se adjudicó la renovación total del sistema hegemónico bajo nuevos mecanismos, un plan de perfecto ingenio y perversidad; La democracia, no aparece dentro del proyecto neoliberal, no corresponde a una exigencia para ser llevada a cabo, pero si, un acérrimo anticomunismo. Toda la sensación angustiante, de miedo e incertidumbre que ronda entre la población ante el mecanismo utilizado por la dictadura, no provoca efectos morales ni éticos en sus ejecutantes, no hay compromiso de principios ni inconsistencias teóricas. Bajo este proyecto es que posteriormente se crearía la idea de “Chile como país modelo”, pionero en la instalación del neoliberalismo de manera drástica y decidida. Completamente entregado a la transformación, cueste lo que cueste. Bajo un amplio plan de privatizaciones desde la vivienda pública hasta los servicios e industrias básicas así concluiría el último tramo del exitoso experimento, y sorprendentemente, todo este realizado en democracia, posterior a la dictadura. Este hecho se interpretaría como la máxima confirmación de conquista,

demostrando que con o sin represión militar, con o sin gobiernos de derecha, las cosas seguirían su curso. Habiéndose instalado una especie de “estabilidad neoliberal”, resulta impresionante constatar que ésta alcanzó su hegemonía a nivel ideológico, no solo siendo los gobiernos de derecha los interesados en el programa, sino que los autoproclamados gobiernos de izquierda estarían poniendo en curso estas prácticas. “Paradójicamente, eran ahora los socialdemócratas quienes se mostraban decididos a llevar a la práctica las propuestas más audaces formuladas por el neoliberalismo” (Anderson, 2009, p. 30). Este movimiento ideológico, que fusiona estructuras político económicas históricamente opuestas correspondería al nuevo estilo de ser chileno, dejando atrás los movimientos sociales y sindicales que con tanta fuerza habrían resistido en el pasado, para enfocarse en un país que hace crecer su economía, donde todo gira alrededor de ella, manteniendo inquebrantables las políticas económicas pospinochetistas. Una característica propia de este sistema que, como vimos, se instaló de manera tan eficiente en Chile, es que absorbe todos los procesos hacia la lógica económica que lo sustenta. Comprendiendo que este fenómeno que está definido como sistema económico, funciona realmente como sistema de condicionamiento histórico transversal, que se va haciendo partícipe de todos los procesos, especialmente del cultural y su configuración en la sociedad, ya que no recibe alteraciones según el gobierno de turno, que a pesar de que podría ser ideológicamente contrapuesto a este sistema dominante no toma represalias en su contra, demostrando que tiene la facultad de estar construido de manera tal que cada cambio político en el país ha contribuido a su evolución, hablamos de un sistema hegemónico, que según el compilado de Grimson (2007), es influyente en la narración que se construye del mundo, donde toman forma todos los proyectos, inclusive los artísticos e intelectuales. Lleva socialmente a una percepción específica del entorno, envolviendo prácticas de la vida cotidiana en donde, por ejemplo, se dicta un uso del espacio concreto, y los límites para comprender el día a día, son el

único modo viable de identificación y acción política, provocando tensiones ideológicas, fragmentaciones en los discursos, lo que dirige a la sociedad y su comportamiento a un espacio de ambigüedad y confusión, este régimen es utilizado como sistema de decodificaciones del poder, provocando la restricción en la visión del contexto. El neoliberalismo desde su espectro cultural confisca la memoria, la que es prueba del proceso que debió atravesar la instauración del modelo, como un suceso innecesario de recordar y repetir, oscurecido por un tedio, una suerte de pérdida de tiempo, al hecho de caer en la reflexión de todo lo que como sistema no permite ver ni pensar, el pasado, el antes de. Establecer el neoliberalismo como institución hegemónica, imperceptible, que abarca espacios inimaginables, subalternando sectores eficazmente, como los remotos espacios de resistencia, es esta la lógica que permea los espacios artísticos y culturales en el siglo XXI. Un espacio que se mantiene vigente en esta nueva era, es gracias a su nivel de atracción de público, uno que tenga capacidad de consumo.

Entonces se puede establecer que en Chile, específicamente, el neoliberalismo construye la identidad nacional, sustentando estos ideales bajo la búsqueda de volverse un país modelo (como narran los mitos urbanos) y finalmente conseguir el ansiado puesto entre las ligas de países del primer mundo, como un trauma cultural, obsesionado con la desindianización,

...Según esta noción, hay una vía chilena, ya no al socialismo como en tiempos de Allende (1970 - 1973), sino al desarrollo, una vía que nos llevará, más temprano que tarde, a formar parte del selecto grupo de países, separándonos definitivamente de Latinoamérica...(Cáceres, 2007, p. 213)

Es entonces donde surgen dudas, más allá de su institución fundada como modelo económico, proceso que se encuentra en una búsqueda por desnaturalizar los sentidos y las relaciones entre lo personal de cada individuo y el consumo.

Teatro político chileno, desde una perspectiva histórica. Chile posee una tradición en teatro político, conocido en algunos periodos como teatro popular, espacios identificables, gestados antes y durante la dictadura militar de 1973, una etapa conflictiva y oscura, donde cualquier tipo de expresión artística no autorizada era sancionada con diversos mecanismos de tortura y represión, incluso la muerte. A pesar de que la historia nos demuestra que estas formas de ejercer la dominación no son algo nuevo, en esta oportunidad la asimilación por parte de la sociedad, con respecto a las vejaciones, era de manera oficial y permanente, que mediante al adoctrinamiento y las medidas de control de la población se lograron. En este contexto de dictadura surge la presencia de dramaturgos contemporáneos (como es el caso de Juan Radrigán 1937-2016) quienes no querían catalogarse como artistas, si no como activistas sociales/culturales, aportando a través del teatro a la construcción de una nueva sociedad, redefiniendo el espacio social que debía ocupar el arte escénico. El entramado social y de lucha de estos periodos se dio en diferentes capas, estructurando organizaciones y agrupaciones de diversas índoles no solo teatrales, con el objetivo de congregar fuerzas diversas, pero bajo la misma premisa para enfrentar al poder, “tomando partido por los más pobres, destacando anhelos de humanidad” (Herrera, 2012, p.185). Este teatro se gestaba contrario a una escena que buscara el entretenimiento y que los espacios culturales fueran manipulados bajo estrategias dominantes. La actividad cultura manejada por el régimen militar fue parte de un proceso subalterno, declararon que el arte no era una prioridad. Así, durante la dictadura militar, “el teatro adquirió características que la ligaron al modelo económico que auspiciaba, esto se tradujo en obras de entretención de corte tradicional sin gran complejidad técnica ni raigambre social... ..incitando a la empresa privada a hacerse cargo o participar activamente de determinados sectores de la vida nacional” (Memoria Chilena, s.f.). Lo que no ha dejado de ser así, vemos actualmente vigente esta arista del proyecto neoliberal en cultura: que se

encargaría de permitir y aceptar el financiamiento por parte de las empresas privadas a las actividades culturales. Este es el caso de Santiago a Mil, uno de los más grandes festivales nacionales de teatro, que es auspiciado por empresas como Chevrolet y minera La Escondida, información obtenida de su página web oficial. “desarrollándose un nuevo periodo de acumulación capitalista, que afecta, claro está, a la función social del teatro” (Hernando, 2001, p. 11).

No solo abarcando bienes materiales, esta acumulación hace referencia también a acaparamiento de producción y crítica teatral, la socialización del teatro (como capital social) y dimensiones más profundas. El teatro en el siglo XXI estaría ya inscrito bajo estas lógicas, haciendo efectiva la crisis del capitalismo, donde se formaliza el consumo como nuevo aparato de producción, por tanto el ocio y la cultura serían los nuevos productos inmateriales de comercialización, introduciéndose en el neoliberalismo. Un medio constituido como capital inmaterial, que al otorgar fama a las producciones que el circuito dominante y elitizante estime conveniente, logra generar valor monetario en el circuito artístico/cultural. Así, cuando un montaje teatral entra en la competitividad de ser “un producto de calidad”, se aparta del mensaje crítico o la denuncia, destacando la capacidad espectacular, cargada de experimentaciones escénicas, de atraer espectadores que paguen, movilizándolo el mercado con apariciones en diversos medios comerciales, que los dotan de reconocimiento. Así, el cliente se pueda sentir satisfecho con el consumo, reflejándose en números, mayor cantidad de espectadores, mayor cantidad de críticas en espacios validados culturalmente (diarios, revistas especializadas), la creación de talleres, seminarios, conversatorios, festivales, encuentros, etcétera. Estos datos entregan información económica que se convierte también en simbólica, para la persona que consume. Así, se concreta un proyecto que determina las condiciones actuales de desarrollo de la actividad teatral mercantilizando las prácticas, sin aparente alternativa. Así mismo, serían necesarias nuevas condiciones de explotación, formando

una nueva industria cultural (con este concepto me refiero específicamente al ámbito artístico, y más específico, al escénico) “supuestas pequeñas empresas que desalojaban la persistente presencia del proletario” (Hernando, 2001, p. 11), con trabajadores, envueltos en nuevas lógicas laborales, antisindicales y como no, un mercado de bienes culturales, lo que significa poseer un público dispuesto a consumir y pagar por estos productos.

Problematización La dictadura, se encargaría de reprimir cualquier movilización en contra de la instalación del neoliberalismo. Una vez arraigado el sistema, implantado estructuralmente, su desvanecimiento sería imposible, y peor aún, no surgieron planes de realizar cambio alguno. El silenciamiento y la pérdida de memoria han sido los grandes reclamos chilenos a la falta de construcción de la historia crítica que, por supuesto, existe. De hecho, el silencio y la resistencia no son absolutos: el entramado social busca grietas en el sistema hegemónico por donde surja complejizar, no estar de acuerdo. Cuando una de estas fisuras crece, logra desestabilizar el discurso dominante y con esto genera creaciones desde espacios deshabitados, experiencias nuevas que bien se movilizan dentro del espacio de lo que arte político podría significar, en sentidos menos oficiales. Estas han tenido que pasar por un fuerte proceso de reconfiguración, ajustándose a los nuevos escenarios sociales. Existe una necesidad por comprender donde encuentran la justificación de los artistas escénicos que se llaman a sí mismos “artistas políticos” en sus plataformas públicas que prefieren seguir ejerciéndose profesionalmente en las plataformas oficiales, y no unirse a la disidencia y el margen para seguir desarrollando este estilo. En los marcos del neoliberalismo, que a todos ojos se contradice con los principios históricos que fomentaron esta forma de hacer teatro, ¿será que el impulso tomó nuevo camino?, ¿que toda la historia teatral de un Chile crítico, con un enemigo identificado, ahora empolvada en libros, no constituye un punto de partida para los nuevos creadores?, ¿será posible concretar objetivos de movilización social, bajo las lógicas de los

sistemas de desarrollo económico?, ¿o el teatro político habrá resultado en una forma, en un estilo y no en una herramienta de lucha?. Estos y más son las variables que resultan desde la preconcepción de la labor teatral santiaguina. Destacando que la problematización de su desarrollo, en contextos contrarios u hostiles, no presenta posicionamientos de órdenes morales para la investigación, se investigará desde comprender que el sometimiento a la lógica de mercado es una condición de los artistas y no una elección.

Pregunta. ¿Cómo se posicionan los directores de las compañías santiaguinas elegidas que se definen como teatro político frente a su gestión, contextualizada en el neoliberalismo cultural?

Objetivos. General: Comprender la manera en la que los directores de las compañías de teatro político seleccionadas se posicionan frente a los escenarios neoliberalismo cultural.

Específicos:

- a- Identificar las acciones, justificaciones y discursos de las compañías de teatro político
- b- Analizar la relación entre sus acciones y discursos
- c- Interpretar los nudos críticos entre discurso político y acción política
- d- Revisar la gestión de las compañías santiaguinas que se definen como teatro político contextualizado en el neoliberalismo.
- e- Vincular y caracterizar los elementos constituyentes del teatro político con el contexto neoliberal en la cultura.

Justificación. Este estudio permitirá revelar desde el punto de vista de algunos directores y autores denominados como teatro político, su visión respecto de la gestión y participación que han tenido en el mundo de las artes y la cultura chilenas, específicamente en la comuna de Santiago,

¿se estará dejando al descubierto el carácter destructivo del capitalismo con respecto al efecto de la “Crisis de valores” (Sabogal, 2015, p. 76) que pone en tensión los discursos históricos y las acciones de los nuevos creadores de arte político de corte marxista?, además de comprender que factores los llevan a permanecer ejerciendo el teatro desde su arista política. Ante la necesidad como actores y actrices o hacedores teatrales (como se prefiera), de observar la transformación del teatro, de la mano de los diferentes procesos sociales que le han ido dando forma y lugar a las experiencias en escena, sistemas que nos permitan comprender donde se encuentra hoy por hoy y que camino debió recorrer para resistir, completando parte de la historia del teatro chileno con una perspectiva crítica y actualizada, que estará enfocada más allá de los procesos creativos, si no, más bien en los eventos sociales que ha envuelto desde su creación el arte escénico, es entonces relevante para conocer y comprender el alcance y definiciones actuales de un teatro político que, en este nuevo sistema, debe adaptarse a nuevas formas de enfrentamiento con el poder. Como reflejo del comportamiento, de manera interna y en este caso, externa, como fenómeno en sí mismo.

Concretamente se indagará en los procesos históricos, políticos y económicos vividos por Chile y sus diversos enfrentamientos con las áreas culturales debido a la importancia de cuestionarse las relaciones que se han ido gestando entre la cultura y el neoliberalismo, siendo por ejemplo la cultura una de las banderas identitarias de los partidos de la Concertación que llevaron a cabo el proceso de democratización en Chile.

Marco Teórico: ¿Todo el teatro y toda la política?

Algunos autores podrían considerar que el teatro es indudable e inherentemente político, mientras que otros, lo establecen como vehículo para la expresión ideológica, otorgándole la misión de sostener discursos en contra de la explotación y la dominación. La definición concreta

de lo que “teatro político” quiere decir está sujeta a innumerables polémicas y distorsiones, dotándolo de una pluralidad de significados que podrían resultar confusos.

A partir del análisis en torno a trece textos de Badiou¹, el autor Stephano Vinolo (2018) entrelaza al teatro y la política. Trazado en líneas generales, por ejemplo, destaca la capacidad que tiene el teatro de generar colectividad, al igual que los movimientos políticos, creando unidad entre una diversidad de pensamientos e ideas. No aparece, bajo esta visión, la idea del “teatro político” como un estilo de producción, con temáticas definidas ligadas a ideologías marxistas, en donde los dominados arremeten contra el dominador, cumpliendo además un rol de denuncia y educación al pueblo, sino que el sentido político del teatro se encuentra en sus bases filosóficas y en las consecuencias de su labor, sea en el formato que sea, pudiendo pertenecer a diversos estilos y temáticas. Badiou (citado en Vinolo, 2018), clasifica al teatro como uno de los cuatro procedimientos genéricos de verdades. Observa el fenómeno teatral como un productor de verdad, tal como la política, el amor y la ciencia, haciéndolas equivalentes en procedimientos y establecimientos de hechos, pero completamente diferentes en esencia. En este espacio, teatro y política se presentan por igual, planteando “no una política del teatro, menos aún una política como teatro, sino al teatro en tanto política.” (Vinolo, 2018, p.102). Así, le otorga al teatro una emancipación de la política, siendo capaz de producir una política propia, generando caminos desde la creatividad, la sensibilidad y la expresión que de igual manera acceden a las verdades rígidamente adjudicadas a la política, llegando a la conclusión de que son insustituibles el uno por el otro, ya que a pesar de poseer un vínculo sólido, “existe, por lo tanto, un vínculo orgánico entre

¹ Alain Badiou (1937), es un filósofo, dramaturgo y novelista francés. Ha realizado múltiples estudios e investigaciones en torno al teatro como fenómeno social, y su capacidad para analizar el comportamiento social y humano.

el teatro y la política, y aún más en la medida en la que el teatro es una institución pública y que el Estado siempre se entromete en la situación en que se encuentra el teatro” (Badiou, 2015, p. 76)”.

Enfrentarse al teatro es enfrentar el presente, siendo un arte vivo, es exponerse al suceso, corriendo el riesgo de que lo imprevisto ocurra. La política es una de las temáticas fundamentales y más recurrentes en el teatro, “como mínimo desde su versión griega, tal como podemos verlo no sólo en Sófocles, sino también en Eurípides o Aristófanes, y que el teatro tenía, en Grecia, un verdadero papel político e institucional.” (Vinolo, 2018, p.116), evidenciando que los vínculos entre teatro y política no son exteriores, sino plenamente internos.

Por otra parte, más allá de estos sentidos filosóficos, hay una propuesta ideológica de un teatro político instalado desde el marxismo, que tiene su aparición a principios del siglo xx, el cual se definió con el nombre de “teatro político”. A mi parecer en Chile, cuando se habla en el mundo teatral sobre obras de corte político, la referencia central no es que “todo teatro es político”, sino que rápidamente se asocia con el teatro dialectico, que propone la lucha de clases, el proletariado, los conflictos sociales, la disputa contra la dominación y por tanto, alejado de las producciones de la burguesía, quienes fueron los que anteriormente tenían la exclusividad de acceder al arte. Este teatro político articula sus discursos desde las disidencias como un arma que genera nuevas posibilidades expresivas.

Estableciendo estas dos acepciones, es preciso posicionar este marco en su segunda definición, pues en esta investigación se hará referencia al teatro político entendido como un teatro de lucha, de oposición a los regímenes dominantes, que tuvo una fuerte presencia en el Chile del enfrentamiento con la autoridad, de los periodos críticos en la historia social como es el caso de

las salitreras (1873 a 1930 aproximadamente) o más recientemente la dictadura (1973 – 1989), donde la estabilidad política y económica que hoy se cree y se asegura tener, aún no se establecía.

Forjar historia disidente como acto político, desde la creatividad escénica. Basado en un texto donde Lola Proaño-Gómez (2015) analiza el teatro desde su contexto histórico, éste aparece considerado como un producto cultural, que tiene la capacidad de generar realidades vinculadas y con la capacidad de crear relecturas de las historias, los contextos y las políticas, diversificando las alternativas que existen de comprender el pasado y especular sobre el futuro. Tiene la capacidad de replantearse los hitos establecidos y ampliar la perspectiva que se tenía de éstos, desde la recreación de los mitos fundacionales, permitido por su cualidad de construir mundos ficticios, lo que según la autora, no es concretamente ficción, sino que tiene la capacidad de sumarse a las producciones de realidades y formar parte de la historia y sus contextos, permitiendo amplitud de posibilidades. A través de un recorrido por estudios filosóficos, sociológicos, políticos o estéticos, este estudio demuestra aspectos menos evidentes del teatro. Desde la pasada concepción del arte como imitación de la realidad o su reproducción, mediante esta postura se considera la posibilidad de que el arte no precisamente adecua la realidad, sino que crea una nueva, negando, en palabras de Adorno (Citado en Proaño-Gómez, 2015), la realidad alienante. Desde la comprensión de un análisis de Raymond Williams (Citado en Proaño-Gómez, 2015), llamado *la estructura del sentir*, la autora explica que hay un establecimiento y rigidización de la experiencia pasada y la contemporánea, en productos sin la capacidad de modificarse. Estas formas pre fijadas, como por ejemplo, las instituciones, las relaciones sociales o afectivas, niegan la posibilidad de replantearse, invalidando la capacidad que tiene el presente de transformarse en un “verdadero conocimiento”. El teatro aparecería como generador de una nueva estructura, considerando que las formas teatrales y sus convenciones forman parte en los procesos sociales y políticos, se constituiría como un

articulador de sentido, sacando conclusiones particulares y nuevas, expresadas de maneras diversas, desapegadas de esas estructuras inamovibles que la historia y el orden social han establecido. De esta forma, la producción teatral podría ofrecer relecturas y nuevas interpretaciones de la historia y la política, según los momentos en que estén situadas, entregando una mirada amplia de los acontecimientos, no solo los narrados por la oficialidad, sino que desde la experiencia misma de los sujetos que la están viviendo. Así, el teatro podría transformarse en un proveedor de producción histórica, de lectura del mundo, como discurso cultural, y esto, sin aislarse de la producción de discursos históricos, que no se distancian de la construcción de imaginarios y poéticas narrativas, sin apartar la utilización de recursos lingüísticos, discursos que siguen una línea determinada de cómo se va contando la historia y, por lo tanto, cómo será percibida. Esto posibilita la idea de que la construcción histórica y política sea tan ficticia, imaginada e interpretada como lo es el teatro, y que a su vez el teatro sea como un constructor de historia y política, lo que los posicionaría en el mismo estatus; “la escena hace guiños a la realidad y propone una estructura y una lógica determinada que entrega, enmascarado en la ficción, algo de la realidad histórica y política del momento.” (Proaño-Gómez, 2015, p.23), considerándose un aporte para el estudio del pasado (tal como la historia impresa en libros), entregando panoramas de lo ocurrido desde visiones críticas y creativas, forjando una intrahistoria de parte de quienes la vivieron. Por supuesto, con la claridad de que no se puede obtener versiones definitivas de sucesos históricos, ya que son por principio mutables. Cada interpretación de la historia está cargada de una posición política que se adopta previamente, determinada por aquellos que se encuentran en el poder, quienes poseen versiones oficiales de los hechos y que instalan sus ideas y su forma de contar la historia a conveniencia, como cuando en Chile querían sacar el concepto de “dictadura

militar” de los textos de estudio, y sustituirlo por “régimen militar”², lo que parece un cambio pequeño, que no modificaría lo acontecido en el pasado, pero que, sin embargo, tienen la capacidad de manipular el inconsciente colectivo y las formas de comprender de las nuevas generaciones. De todas maneras, la perspectiva histórica desde el poder y los que lo tienen, no ha obtenido un triunfo total, ya que como un trabajo político, el arte y, en este caso, el teatro se han encargado de releer el pasado y dudar de la historia establecida. En el teatro chileno contemporáneo podemos encontrar un amplio contenido de obras teatrales que tensionaron la validez de los símbolos patrios, estatuas inamovibles del pasado, generando irreverentes (para algunos irrespetuosas) reinterpretaciones históricas, nuevas posibilidades. Es el caso de Teatro de Chile³, quienes con gran controversia, proporcionaron una historia paralela del mito de Arturo Prat⁴, “es una ficción que utiliza la historia oficial... como soporte para preguntarnos quienes somos hoy y cuál es nuestro rol en la construcción de la realidad. A través del personaje histórico... pretendemos poner en crisis al concepto de héroe” (“Dossier 2” citado en Opazo, 2011), generando revuelo en el oficialismo, re-escribiendo la historia de Chile y dudando de todo aquello que cuentan a los escolares sobre los héroes patrios, ficticios e idealizados. Desde lo político en el teatro, la autora (Proaño-Gómez, 2015), menciona el teatro comunitario argentino como un movimiento sólido que demuestra cómo las producciones teatrales significan políticamente, manifestándose desde la organización interna

² “Beyer explicó que la modificación -que afectará a los textos escolares de Lenguaje, Historia y Ciencias Sociales, entre otros- corresponde a la decisión de referirse a ese período de la historia con un concepto “más general””

(<https://www.latercera.com/noticia/gobierno-enfrenta-criticas-por-modificaciones-de-textos-escolares/>)

³ Teatro de Chile (2001) es una compañía de teatro chilena, dirigida por Manuela Infante, que ha realizado diversos montajes e investigaciones en torno a la desmitificación de personajes históricos. (<http://www.teatrodechile.cl/es/historia/resena/>)

⁴ En la segunda sesión ordinaria del Senado de la República, del miércoles 2 de octubre de 2002, el senador designado Fernando Cordero Rusque sentencia: “Exigimos que las autoridades asuman su responsabilidad pública y sancionen este ultraje a los valores patrios” (Pedagogías Letales, Cristian Opazo, 2011, p 2)

de los grupos, su capacidad para modificar el entorno y el vínculo con las instituciones. Al igual que en Chile y el resto de Latinoamérica, el neoliberalismo se instaló con fuerza, siendo aceptado por la mayoría de los ciudadanos. Estos grupos teatrales no lograron conformarse con el nuevo paradigma que los desplazaba socialmente. Entendiendo lo alienante que resulta el neoliberalismo en las comunidades, su respuesta fue comenzar a desarrollarse disidentemente, bajo nuevas lógicas y estructuras, proponiendo “llamarlas economía, ética y estética de la supervivencia” (Proaño-Gómez 2013), sujetos a la memoria y la territorialidad, reconstruyendo su historia, revalidándose socialmente como agentes activos con potencialidades, apelando a la “reconstrucción de sentires que habían quedado ocultos por la memoria oficial y la dificultad de recordar episodios dolorosos y se insertan en la memoria grupal y barrial.” (Proaño 2013, p210). Ejercieron, instintivamente, el derecho a cambiar la historia, a escribirla desde sus verdades y experiencias y por lo tanto volviendo el teatro un arma política de cambio y resistencia.

Progresión histórica de la política en el teatro chileno. Es a finales de los años veinte en donde se definiría el espacio social que debía ocupar el teatro, otorgándole la misión de sostener discursos ideológicos en contra de la explotación y la dominación. Este tipo de teatro se conocerá como político y se instala en sus orígenes con una clara inspiración marxista, distinguiéndose de otras corrientes teatrales que también podrían llamarse políticas, ya que en otros sentidos, como se ha descrito, el teatro es político en sí. La nota “Teatro popular dos periodos, dos anécdotas” de Fernando Díaz Herrera (2012) contextualiza dos etapas del teatro chileno enmarcadas en la fuerte tradición del teatro popular. En primer lugar, en el contexto de las salitreras, donde los obreros una vez interiorizados en técnicas (a través de la práctica amateur) deciden incluir contenido de denuncia social en sus puestas en escena, en apoyo a las organizaciones y conglomerados de obreros, con el objetivo de unir fuerzas para enfrentar al poder político y la oligarquía, develando

a través de las representaciones teatrales cómo las clases sociales determinan la vida de las personas. Es ahí el inicio, según el autor, de lo que se conoce como teatro popular, que hace referencia al pueblo que participa de la realidad, utilizando el espacio del arte para comunicar sus demandas, sin prestar tanta atención a la calidad del montaje. Este periodo podría ser considerado como antecesor del actual modelo capitalista.

En su evolución, accedemos al teatro panfletario de corte propagandístico, que está directamente vinculado a un discurso político estricto, evidenciando explícitamente en escena el pensamiento que representa, cumpliendo roles educativos y de difusión de mensajes a través de la militancia política de partidos concretos y que está alejado de finalidades comerciales. El carácter explícito de este formato podía darse debido a que la censura del periodo anterior no existía, configurándose como un episodio aislado entre dos periodos teatrales, que surge a propósito de la situación de violación a los derechos humanos básicos en sus más preciados valores: la dignidad, la justicia y la libertad. Andrés Grumann (2013) detalla en su artículo “¿Y por qué no la revolución del teatro? El T.E.P.A o la ‘propaganda política con forma teatral’ de Isidora Aguirre”, la participación de esta dramaturga en el periodo de la Unidad Popular, el proceso vivido durante la campaña electoral de Salvador Allende y en sus primeros años como presidente. Describe la utilización del teatro como medio de difusión, con el objetivo de generar agitación política, asumiendo el compromiso con los que, por indiferencia o por falta de información, no hubieran accedido a los conocimientos sobre revolución popular, y pudieran hacerlo a través de las representaciones teatrales, incorporando a la mayor parte del pueblo a la lucha. Expone la necesidad de enfocar las transformaciones sociales en la idea de igualdad política, económica y social, la finalidad era cambiar el sistema imperante, realizando una labor dramática accesible, comprensible y

entretenida que tuviera la capacidad de desarrollarse en la calle y en espacios no convencionales, fuera de los márgenes de las elites o la exclusividad de los espacios culturales formales.

De los autores Hurtado y Barría (2010), tomaremos el capítulo que abarca los periodos de 1973 a 1990, que corresponden al proceso dictatorial sufrido por Chile, donde emergen fervientes ánimos de lucha y justicia reflejados en las producciones dramáticas y teatrales. Fueron diecisiete años en donde se logró cultivar un público comprometido con las producciones, quienes lograban hacerlo parte de un contexto dotado de seriedad,. En esta época, el teatro asume un protagonismo vital para la resistencia, ampliando su utilidad más allá de la denuncia, que fue su eje motivador. Fue una de las formas en las que el pueblo enfrentó el miedo. El formato no podía tener caracteres explícitos, debió articularse mediante una técnica que los autores llamaron: las *metáforas escénicas*, técnicas de ingenio narrativo que estructuraban los discursos a través de brillantes maneras encubiertas de decir lo que necesitaban decir, logrando sortear la censura. Estaban cargadas de contenidos políticos no solo en sus formas, sus estructuras dramáticas, sus tramas y temas, lo político era todo lo que rondaba y bordeaba la producción: el público y su complicidad, la gestión de los espacios, la dedicación de esos intérpretes, quienes arriesgaban sus vidas al estar representando sobre un escenario aquello que nadie debía mencionar. Salas (2011) analiza el resurgimiento de la escena teatral y la resistencia de los discursos en el contexto de dictadura, a pesar de los dismantelamientos masivos a las salas de teatro y a los espacios donde se desarrollaba el arte y del exilio de cientos de artistas y estudiantes de todas las áreas. .Para el régimen militar el teatro como un arte comunitario implicaba una sospecha pues era un agente de cohesión social y de fomento del pensamiento crítico. Por ello, la autora reconoce dos posibilidades para desarrollarse teatralmente en dicho periodo: “producir un trabajo que no llevara marca alguna de disidencia, y que, como tal, pudiese aspirar a la venia de los censores culturales, o abocarse a un

trabajo discrepante del orden establecido, con los riesgos que ello representaba.” (Salas, 2011, p13). Siguiendo esta segunda opción, los artistas comenzaron a articular sus producciones con inteligencia y delicadeza, puesto que ponían en escena todo aquello prohibido mediante distintas técnicas que en lo cotidiano harían surgir mensajes de disidencia. La transformación social es la aspiración común y el contexto en donde debían desarrollarse fueron espacios recuperados.

La post dictadura o lo contemporáneo. Una vez instalado el neoliberalismo, en 1989 finaliza la dictadura, que pudo cumplir su rol y objetivo a cabalidad, funcionando como una especie de *reseteo*⁵ social que permitiría la instalación de este nuevo sistema, en donde los meta-relato caen. No solo el socialismo oriental europeo, sino que también los gobiernos militares neoliberales latinoamericanos vieron debilitados ideales y sintieron el rechazo ideológico. Paulo Freire llama a este fenómeno la “maldad neoliberal” marcada por el “cinismo de su ideología fatalista y su rechazo inflexible al sueño y a la utopía” (2009, p.16). El acuerdo de “más justicia” y “libertad” forjado en el proceso de vuelta a la democracia solo significaba mayor capacidad de consumo (entendida como justicia), y la “libertad” en referencia al mercado. Este proceso fue un acuerdo pactado y no una derrota del régimen dictatorial, como se quiere ver. Es en este momento donde cae la barrera cultural y toda la censura extrema y la persecución política, al menos de manera explícita, puesto que en la actualidad siguen estando presentes, incluso las desapariciones forzadas⁶. Producto de este nuevo escenario, comienza el retorno de los cientos de exiliados vinculados al arte, lo que trajo consigo la incorporación de nuevas técnicas artísticas, nuevas

⁵ Desde la informática, esta acción realiza un corte de energía eléctrica desde la fuente y posteriormente una vuelta a la toma de esta electricidad, haciendo que todos los procesos que estén ejecutándose en el equipo terminen en forma abrupta, y volvamos al estado en el que el equipo es encendido, sin aplicaciones o servicios ejecutándose.

⁶ Los misteriosos asesinatos de los dirigentes en favor de los derechos medio ambientales, Macarena Valdés en 2016, Alejandro Castro el 2018 , Camilo Catrillanca el 2018

formas de hacer teatro. Como se debía recuperar un país completo de años de aislamiento y silencio, con este ímpetu de innovación y actualización, en una sociedad mundial que avanzaba cada vez más rápido, es que todo el quehacer cultural comienza a replantearse las formas pasadas de cómo ejecutar el oficio. Se comenzaría a hacer representaciones con una finalidad artística y estética, con un detalle y especificidad en el perfeccionamiento de la técnica, en la calidad del espectáculo, en la innovación de las temáticas y los productos, relacionándose con la experiencia concreta de la globalización y la masificación de nuevas formas de comunicación, instaladas por el sistema neoliberal (Carvajal, 2013). Bajo estas nuevas premisas las producciones no tenían la extrema necesidad de generar resistencia y denuncia social, por lo que se amplía el espectro de mecanismos creativos. Por ejemplo, “desde 1990, extraer el esquema y a la vez densificar capas referenciales y de interpretación de obras preexistentes (propio de las operaciones posmodernas), de- construyendo y re- construyendo la tradición” (Hurtado y Barría, 2010, p.27) o la búsqueda de crisis íntimas de los personajes, provocadas por la globalización, cuerpos mermados por el capitalismo, dominados por el comercio y la impersonalidad, donde ya “no hay núcleo, no hay eje, no hay comunidad” (Hurtado y Barría, 2010,, p.29). En los casos particulares en donde se conservaron las temáticas de índole social se pudo observar una progresión. Según Opazo (2011), las dramaturgias de la era pasada, que abordaban las problemáticas habitacionales observables en obras como *Hechos consumados* o *El loco y la triste* de Juan Radrigán, hoy construyen un puente para los nuevos relatos, nacidos desde la precariedad de habitar las viviendas asignadas y la aparición del gueto, la idea del block vertical que podría impedir de alguna forma la organización social, eliminando el centro, las sedes. Todo esto da vida a los personajes de las obras de Barrales o Calderón. Adolescencias frágiles, homosexualidades pobres, a los *flaites* y las *chanas*, personajes que arrastran todo el vestigio de lo que el “glorioso retorno a la democracia” no pudo resolver, son

a los que no alcanzó la promesa del bicentenario. Por otra parte, surge también la necesidad de replantearse la historia social, siendo un acto directamente político, como en la obra “Prat”, un hito en la deconstrucción de los mitos fundacionales:

Puede signarse como un mecanismo constructivo dramático que busca distanciar para re-pensar el trauma histórico, en una vuelta más de tuerca a la intuición inicial realizada como política crítica durante toda la dictadura militar de montar este tipo de obras en sus textos originales, para que el espectador, ayudado por la perspectiva de dirección, estableciera por sí mismo los correlatos. (Hurtado y Barría, 2010, p44)

Abriéndose como un nuevo núcleo temático, estarían entonces las finalidades artísticas, las progresiones de denuncia social y la relectura histórica y desbaratamiento de “lo oficial”. Para lograr llevar a cabo estas producciones es necesario el financiamiento económico, bajo este mismo contexto es que se fomenta la producción de bienes culturales, el sistema neo-liberal que estuvo anidándose por 17 años en Chile se consolidaría demostrando su capacidad de llegar a espacios específicos, distanciados de los grandes núcleos económicos, como son el arte y la cultura. La privatización (incluso de las riquezas naturales) se volvería el nuevo mecanismo del estado chileno, “desarrollándose un nuevo periodo de acumulación capitalista, que afecta, claro está, a la función social del teatro” (Hernando, 2001, p. 11) No solo se remite a bienes materiales, esta acumulación hace referencia también al acaparamiento de producción y crítica teatral, la socialización del teatro (como capital social).. El teatro en el siglo XXI estaría ya inscrito bajo estas lógicas, donde la nueva clase de gobiernos (desde el retorno a la democracia) formalizan el consumo como el nuevo aparato de producción, por tanto el ocio y la cultura serían los nuevos productos inmateriales de comercialización, convirtiéndose en un proyecto que busca llegar más allá de sus límites, reinventándose y transformando en caudales de consumo todo lo que no

estuviera inscrito en la reproducción de ganancias y productividad convencionales, así mismo, claramente serían necesarias nuevas condiciones de explotación, formando una nueva industria cultural, con trabajadores y con un mercado de bienes culturales, lo que significa poseer un público dispuesto a consumir y pagar por estos productos. Se generó además un deficiente programa de financiamiento de las artes a través de la *fondarización*. “El programa FONDART se origina como un instrumento de financiamiento público y concursable para proyectos de creación artística y desarrollo cultural. Se enmarca en el propósito más amplio del Estado, de estimular la creación artística y la protección e incremento del patrimonio cultural de la Nación (Art. 19, N°10, D.O., 24/10/1980, Constitución Política de la República de Chile)” (Soto, s.f). Consta de concursos para obtener recursos para proyectos individuales a partir de un presupuesto general que no cubre específicamente las artes, o en este caso, las artes escénicas, sino que es una carpeta que abarca patrimonio, turismo, cultura y artes, al cual se postula por cada proyecto específico, independiente de la trayectoria o estabilidad de la compañía. Esto evidencia la extrema necesidad de generar un programa de asignación directa de fondos a empresas, fundaciones o compañías meritorias. Este es el caso de la fundación ENTEPOLA (s.f), quienes llevan realizando su festival de teatro comunitario en la comuna de Pudahuel por más de 30 años. Esta iniciativa artística comunitaria que se realiza al aire libre y con acceso gratuito más antigua de Chile, ha reunido en sus más de 100 presentaciones, a veinte mil espectadores promedio (página web Entepola s.f), corriendo el riesgo en cada postulación de no ser privilegiados con el fondo y tener que interrumpir la tradición del festival, que cada verano reúne a cientos de personas de sectores precarizados en torno al teatro y otras artes. Debido a esta situación, este y otros proyectos estables se ven obligados a buscar otras alternativas, como la autogestión, para sustentar la vida de los trabajadores del arte, que dependen de los resultados de los concursos y de la competencia entre miles de participantes. El

dramaturgo Juan Radrigán (2017) menciona en una entrevista, que son los agentes privados quienes debieran asignar aportes estables a la cultura, terminando así con la precarización del desarrollo teatral, incluyendo en esa estabilidad la previsión y seguridad social y todos los resguardos laborales que cualquier trabajador de otra área posee. Es bajo estas condiciones que los desarrolladores de artes escénicas deben desarrollar su trabajo, el que definitivamente forma parte del sistema de producción económica pero que se ha postergado e invisibilizado.

Estructura de mecanismo del sistema neoliberal.

El análisis propuesto por Perry Anderson sobre neoliberalismo llamado “Historia y lecciones del neoliberalismo” (2001) nos ofrece una mirada hacia los efectos del sistema en el desarrollo económico mundial, posicionado su origen después de la Segunda Guerra Mundial, geográficamente en el oeste de Europa y los Estados Unidos. A partir de la fundación de la Sociedad de Monte Peregrino, “la Societé du Mont-Pèlerin, una especie de francmasonería neoliberal, bien organizada y consagrada a la divulgación de las tesis neoliberales” (Anderson, 2001, p.2) se instala la des-incentivación de la solidaridad social basada en la idea de que el igualitarismo propuesto por el Estado destruye la libertad y la vitalidad de la competencia, Así, se promueve la desigualdad como un valor positivo e indispensable. Los miembros de la Sociedad de Monte Peregrino estaban posicionados en contra del Estado de bienestar social, pese a su nivel intelectual y de organización, la hegemonía neoliberal tardaría más de un decenio en transitar de ser solo una idea a transformarse en una acción concreta. A partir de la crisis económica del modelo de postguerra en 1974, los países capitalistas desarrollados entran en recesión (debido al poco crecimiento y a la alta inflación) y los grupos neoliberales culpan al poder excesivo y nefasto de los sindicatos y el movimiento obrero. Se le asignaría al *bienestarismo* estatal la responsabilidad de reducir la acumulación de los privados a través de los aumentos salariales y el crecimiento en

materia de gastos sociales, denominados “gastos parasitarios”. Según las ideas neoliberales de la época el remedio a la situación es concretamente generar un Estado “fuerte”, que tenga la capacidad de quebrantar al movimiento sindical y que sea austero con la inversión en programas sociales. Mediante la disciplina presupuestaria y la ejecución de un plan llamado “tasa natural de desempleo” que consistía en mantener una reserva de cesantes deseosos de ocupar el puesto de trabajo que fuera y que ante la necesidad no presentaran reclamos, debilitando de esta manera a los sindicatos y sus demandas de mejoras laborales a través de los métodos de presión como las huelgas y los paros, “esta propuesta implica –simplemente- una reducción de los impuestos sobre los ingresos elevados a las personas y sobre las ganancias de las empresas” (Anderson, 2001, p3)

En 1979 en Inglaterra asumiría Margaret Thatcher, instaurando un régimen que podría definirse como el primero en comprometerse públicamente a ejecutar el programa neoliberal. Dentro de la calificación de “país capitalista avanzado”, se adjudicaría “el proyecto más sistemático y ambicioso” (Anderson, 2001, p3), un conjunto de medidas que constituyeron el modelo inglés (considerado pionero y purista en la manera de ejecutarse), consistiendo en un amplio programa de privatizaciones, leyes antisindicales, control del flujo financiero, elevación de la tasa de desempleo, entre otras drásticas medidas. La mayoría de los países de Europa del norte occidental vivieron una derechización de la política, propiciando las condiciones políticas para el óptimo desarrollo del proyecto neoliberal, considerado como la salida de la crisis económica, tomando la decisión de llevar a cabo el programa con algo más de moderación, sin recortar drásticamente los gastos sociales y donde “no buscaron deliberadamente el enfrentamiento con los sindicatos”. (Anderson, 2001, p.3) Por su parte, Estados Unidos, bajo el mando de Reagan⁷, no siguió las

⁷ Ronald Reagan actor y político estadounidense, el cuadragésimo presidente de los Estados Unidos entre 1981 y 1989

restricciones presupuestarias, arrojándose a una inestable carrera armamentista “sin precedentes que implicó enormes gastos militares, provocando un déficit en las finanzas públicas superior a todos los conocidos bajo otros presidentes” (Anderson, 2001, p.4). Cabe señalar que el proyecto neoliberal general tiene incorporado como elemento central un acérrimo anticomunismo. Consolidada la hegemonía de la derecha en gran parte de Europa y Estados Unidos, se produjo la instalación del sistema que llegando a los años ochenta tendría su triunfo.

El antes de... Chileno. El libro “Movimientos sociales 1973 – 1993” de Patrick Guillaudat y Pierre Mouterde (1995) entrega una perspectiva histórica del comportamiento de los grupos y sectores que se movilizaron en torno a las problemáticas del país, indicando cómo se fue gestando el boicot de la derecha al gobierno de ese entonces, a través de diversas señales y “provocaciones”, lo que derivaría en el golpe de Estado de 1973. Según los autores, el triunfo de Salvador Allende en conjunto con el proyecto de la Unidad Popular prometía un gobierno socialista, escogido democráticamente, fenómeno llamado “la vía Chilena al socialismo”. Sus medidas impulsaban reformas en favor de las clases bajas, la nacionalización de las materias primas, continuar con el proceso de reforma agraria que venía desarrollándose desde 1962, proyecto que además era impulsado por “una gran efervescencia campesina que se expresó en la ocupación o tomas masivas de predios” (Memoria chilena, s.f.), las mejoras en temas de salud y educación pública, la ampliación en acceso a las universidades y “los salarios (que) fueron reajustados en función del costo de la vida” (Guillaudat y Mouterde, 1995, p.45), entre otras decisiones. Allende fue el primer presidente en proponer un programa abiertamente socialista, por el cual trabajó rápidamente para concretar las promesas. Sin embargo, el proyecto poseía imprecisiones trascendentales, pues se posicionaba como un Estado que reforzaba sus facultades de intervención y al mismo tiempo quería volverse un “Estado Popular”, que proponía algo así como una “asamblea del pueblo”, sin

dejar claro el rol que tendrían las otras instituciones “revelando sus ambigüedades estratégicas” (Guillaudat y Mouterde, 1995, p.45) y generando discordia entre los distintos sectores. No obstante, el gobierno continuó su plan con respecto a los cambios sociales, la creación de viviendas populares y la aparición de medidas polémicas, las que actualmente se pueden leer como las detonantes del conflicto civil entre izquierda y derecha. Un ejemplo de ellos fue el “estatizar la banca así como los monopolios industriales y comerciales considerados estratégicos (se seleccionaron 91 empresas)...la estatización de los bancos se realizó a través de la compra sistemática de las acciones por el Estado (marzo 1971)” (Guillaudat y Mouterde, 1995, p.44). Esta medida no tuvo apoyo parlamentario por lo que el gobierno debió recurrir a una antigua ley, decretada en 1932⁸, logrando expropiar empresas estratégicas para la economía nacional. Distinto fue el caso de la renacionalización del cobre, que se aprobó unánimemente en el congreso el 11 de julio de 1971,

“En este caso cabe resaltar un importante detalle: considerando las ganancias excedentarias obtenidas por las grandes compañías norteamericanas en el pasado, esta nacionalización se realizó sin indemnización alguna, ¡con el obvio reclamo de esas multinacionales!” (Guillaudat y Mouterde, 1995, p.45).

Debido a lo anterior se cree que Estados Unidos influenció la disminución de entrada de divisas al país "a causa de una baja drástica de las ventas del cobre” (Guillaudat y Mouterde, 1995, p.45) (posteriormente se adheriría a la ofensiva de la derecha para derrocar el gobierno de la Unidad Popular). Esto provocaba problemáticas económicas que se escapaban de la responsabilidad

⁸ La república socialista en Chile de 1932, fue experimentada mediante la autoproclamación de Carlos Dávila bajo el motivo de la no representatividad del gobierno gestó una declaración de estado de sitio, instaurando fuertes medidas económicas estatistas.

directa del Estado, que además debía lidiar con la constante obstrucción parlamentaria de parte de la oposición. De todas maneras el movimiento obrero y popular atravesaba una etapa de optimismo, la Unidad Popular incrementó su aprobación dentro de la sociedad chilena, lo que activó alarmas de preocupación en la derecha, que además su presencia en el parlamento no estaba siendo suficiente. Bajo esta situación, la derecha desde sus diversos sectores preparó múltiples proyectos de boicot económico, que se fueron desarrollando de manera lenta y silenciosa pero que al poco tiempo se pudieron apreciar, por ejemplo, atentados con bombas, asumiendo la autoría un grupo de extrema derecha denominado “patria y libertad”. Según los antecedentes concretos, las manifestaciones fueron “dirigidas por la derecha” (Guillaudat y Mouterde, 1995, p.47), basadas en problemáticas que poco tenían de realidad, como por ejemplo

las llamadas "cacerolas vacías" que protagonizaron unas diez mil mujeres del barrio alto, que salieron a la calle a quejarse por la política de gobierno y por la falta de víveres... ..el mismo mes, se realizara la primera huelga de mineros del cobre en Chuquicamata (cuyos sueldos cuadruplicaban los de un obrero chileno medio), huelga claramente dirigida por la DC. (Guillaudat y Mouterde, 1995, p.47)

Apoyados por los periódicos, que eran propiedad de la derecha, tuvieron la posibilidad de tergiversar la información y provocar pánico en las calles propagando la polarización ideológica y el anticomunismo.

Mil novecientos setenta y tres. El 29 de junio de 1973 ocurrió una sublevación militar que denominaron “*el tanquetazo*”, dando indicios de cómo se irían desarrollando las cosas en el país, sin embargo, quienes eran fieles al gobierno lograron frustrarla. El 11 de septiembre de 1973 se lograría el objetivo de derrocar al gobierno a través de la dictadura.

Para referirme a la construcción neoliberal en Chile me remitiré al texto de Saavedra y Farías (2013)⁹, donde se establecen tres ejes del poder que complementados pusieron en marcha el proyecto neoliberal. Estos fueron, en primer lugar, las fuerzas armadas, quienes comandadas por el general Augusto Pinochet bombardearon La Moneda y dieron muerte al presidente electo Salvador Allende. Posteriormente, los sectores conservadores de oposición a la Unidad Popular, encargados de desestabilizar con diversos mecanismos los programas del gobierno anterior, en conjunto con Estados Unidos, potencia mundial, que se asoció a la dictadura con el objetivo de impedir la expansión del comunismo, proceden a tomar el poder de Chile. La metodología, según los autores, consiste en dos ejes centrales, el primero consta del exterminio de los militantes de izquierda y de cualquier foco de insurrección. Una vez que se pone en marcha esto, el segundo paso consistía en encontrar un nuevo modelo socio-económico para reestructurar al país.

El exterminio de la izquierda y de cualquier otro tipo de expresión insurrecta era una de las prioridades, con la finalidad de provocar la destrucción del legado marxista, por lo que era fundamental para este objetivo desarticular el proyecto político cultural de la Unidad Popular sin dejar rastro, a través de asesinatos, exilios, desapariciones, torturas, encarcelamientos, entre otras violaciones a los derechos humanos, como herramientas escogidas para provocar la operación de limpieza y castración. Además, se implementan otras medidas como el toque de queda, la manipulación por parte de periódicos y televisión, eran parte del proyecto de reconfiguración, abarcando espacios de la vida cotidiana, con un efecto de asimilación inconsciente. En el texto de Luis Hernán Errazuriz (2009) “Dictadura militar en Chile, antecedentes del golpe estético-cultural” nos muestra mecanismos utilizados para la destrucción del legado marxista, en algo de denominó “operación limpieza”. La operación, involucraba además las quemaduras de libros, limpieza

⁹ Construcción neoliberal de la política social chilena en el discurso de Pinochet (2013)

de muros y borrado de murales artísticos, cortes de barba y pelo, cambio de nombres de calles, villas, escuelas, entre otros. Esta idea aparece explícitamente retratada en el discurso del general Gustavo Leigh¹⁰, asegurando, con una frase emblemática, que configura un hito en nuestra época actual, “extirpar el cáncer marxista”. Errázuriz (2009) señala además la carga simbólica que tenían los lenguajes empleados en los discursos. En El Mercurio¹¹, aparece un llamado a participar en el orden y la limpieza de la ciudad, declarando implícitamente que el gobierno de la UP era sinónimo de suciedad y fracaso. Existía la necesidad de proyectar a Chile como un país “disciplinado, ordenado, estable y en vías de desarrollo” Errazuriz (2009), con énfasis en programas de higiene y llamados a no violentar el orden. Con respecto a los colores de fachadas y espacios públicos se prohibía el uso del negro por su relación con el MIR¹². El objetivo de borrar el pasado como primer ítem del proyecto dictatorial fue desarrollado en poco tiempo, ya en 1975 la percepción social había sido modificada, aunque no por completo, pues una cosa era la verdad que reproducían a través de los medios de comunicación y otra la que se vivía en las calles. Según El Mercurio los habitantes estaban comprometidos con el régimen, participaban activamente de los cambios, sin embargo, en las poblaciones la agitación en contra de la dictadura era una realidad.

El segundo paso del proceso, como se mencionó, consistía en encontrar un nuevo modelo socio-económico para reestructurar al país. Para comprender este proceso, es preciso tener el conocimiento de que años anteriores al golpe, un grupo de alumnos de la Universidad Católica de

¹⁰ Fue un general del aire y comandante en jefe de la Fuerza Aérea de Chile, quien integró la Junta Militar que derrocó al presidente Salvador Allende

¹¹ El Mercurio es un periódico tradicional chileno, políticamente de derecha fundado por Agustín Edwards MacClure con varias ediciones a lo largo del país.

¹² El Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) fue una organización de extrema izquierda chilena fundada en 1965.

Chile obtuvieron becas para realizar un posgrado en la Universidad de economía de Chicago, recibiendo una instrucción específica con respecto a la implantación del modelo neoliberal, pudiendo vincularse directamente con sus exponentes teóricos más importantes. Ante la preocupación estadounidense por detener el avance del comunismo en Latinoamérica, es que diversos grupos de poderosos empresarios financiaron la realización de los posgrados para jóvenes latinos, que de esta manera estrecharían lazos y paulatinamente podrían aplicar sistemas y modelos que beneficiaran la economía de mercado. Producto de la incompetencia de los militares en sus cargos asignados, es que deciden llamar a los alumnos que hicieron el posgrado de economía en la escuela de Chicago para resolver este tema. Surge entonces la denominación de “Chicago Boys” para referirse a este grupo de estudiantes. La premisa de la escuela de Chicago era que quienes poseían el capital y quienes estaban en el gobierno se unieran para velar por sus intereses personales y de esta manera ir en contra de la clase trabajadora, “implicaba que los dos enemigos de la clase trabajadora – el capital y el gobierno – se unieran en una sola entidad, trayendo como efecto una alta inestabilidad social” (Saavedra y Farías, 2014, p.24). Antes de tomar la decisión de llevar a cabo este proyecto, ambas partes coincidían en que era una mala idea, dos agentes tan poderosos unidos definitivamente desestabilizarían los procesos. No fue hasta que aparecieron los resultados de la II Guerra Mundial que este plan tomó relevancia. Debía aparecer un nuevo discurso sobre libertad económica que debilitara el “Estado de bienestar¹³”.

Modelo chileno o “chilean way”. Franck Gaudichaud (2015) nos entrega una mirada del modelo Chileno de economía actual y de desarrollo cultural e ideológico a partir de su instalación en la

¹³ el Estado provee servicios en cumplimiento de los derechos sociales a la totalidad de los habitantes de un país.

dictadura cívico militar ejecutada desde 1973 hasta el cambio de mando en 1990, considerando sus evoluciones y las repercusiones 40 años después.

Según el autor, el paneo social actual indica que “80% de la población no vivió el 11 de septiembre de 1973 y sus violencias, o tenía menos de 10 años cuando ocurrió este traumático acontecimiento” (Gaudichaud, 2015, p.11), lo que implica que somos una sociedad que solo logra concebirse desde la actual democracia, que hace propia la cultura del *mall*, la sobre exposición tecnológica, sumándose a las sociedades del desecho, basadas en el consumo y el endeudamiento, producto del brutal proceso de implementación del sistema capitalista neoliberal

La imagen país que se quiere demostrar hacia el extranjero es de “garante de jugosas inversiones extranjeras directas y de bajo “riesgo” para las bolsas del primer mundo” (Gaudichaud, 2015, p.11) Sin embargo, tras este telón de establecer a Chile como un país modelo, se estaría ocultando el secreto que sostiene el “crecimiento”, ese nivel de desarrollo que es gracias a “una explotación feroz del trabajo y de la naturaleza por el capital nacional y transnacional” (Gaudichaud, 2015, p.12). La precarización de la vida laboral era uno de los ítems a desarrollar y hoy se ve concretado, refiriéndose a una “extracción de plusvalía descomunal sobre el trabajo vivo” (Gaudichaud, 2015, p.12). Debido a esto y otros factores como las legislaciones que protegen a las empresas privadas y al crecimiento económico solamente, propiciando la instalación del país en los márgenes internacionales y descuidando su realidad social, es que son posibles las acumulaciones de riqueza de los sectores privilegiados y la bestial expansión del consumo, sinónimo de calidad de vida. Para comprenderlo, debemos considerar algo a lo que el autor llamó “irracionalidades”, tratando de explicar el efecto de la mercantilización de la vida que conlleva una enorme desigualdad, además de la desconfianza en las instituciones y la baja o nula participación popular, entre otros. Para desentramar las inconsistencias e irracionalidades es necesario comprender la construcción

histórica de la sociedad neoliberal chilena, que más allá del marco económico, tuvo sus efectos en aspectos políticos y culturales, constatando la trascendencia del legado dictatorial y su constante evolución.

Marco metodológico: Enfoque y paradigma: rescatando la subjetividad

El enfoque de esta investigación es cualitativo desde una perspectiva comprensiva, como el enfoque de mayor adecuación para el análisis de los datos que se extraerán, aportando desde el análisis de experiencias, rescatando la subjetividad, en este caso la práctica profesional de los directores de teatro político y su desarrollo en y con el sistema hegemónico capitalista neoliberal.

La investigación cualitativa se ha desarrollado como un sistema para acercarse según Flick (2007) a lo que ocurre afuera, alejado de salas de estudio y laboratorios, yendo como investigador a vincularse con el entorno, volviéndose parte activa del campo estudiado, incorporando la dificultad de reconstruir a modo de texto los puntos de vista implicados en el estudio. Se busca identificar cómo una serie de compañías teatrales construyen su realidad profesional y política desde su posicionamiento ideológico pre establecido a través de la práctica, mediante las técnicas que nos ofrece el enfoque, permitiéndonos la explicación y la descripción de una “cuestión social”. Desde la experiencia en sus contextos naturales se podrá identificar la perspectiva de los propios actores sociales, promoviendo el interés de la investigación en acceder a sus propias experiencias habitadas, autorales, creativas y en primera persona. Así, se aprovechará la capacidad de adaptación del método cualitativo que logra ajustarse a cada objeto de estudio en sí mismo con sus particularidades. La especial importancia histórica y de contexto que caracteriza esta exploración lo vuelve aún más pertinente como enfoque, siendo trascendentales para entender el fenómeno a estudiar.

La realidad de los datos obtenidos será interpretada a través del paradigma constructivista, como un supuesto que tendrá la facultad de guiar la investigación. A través de la experiencia los protagonistas han ido construyendo la forma en que perciben su entorno y como se desarrollan en este dotando el medio a través de sus sentidos y experiencias previas. El objetivo no está en determinar una explicación del fenómeno que se estudia de manera rígida, ni pretende establecer alguna especie de realidad o verdad en torno al problema, está dirigida a la comprensión del asunto, contemplando la diferenciación de la experiencia entre cada caso particular. De manera particular Valles (1999) sintetiza la idea de un constructivismo social donde “no se centra en la actividad mental que genera un individuo para dar sentido, sino en la generación colectiva de sentido mediante lenguaje y la interacción social en general” (Valles, 1999, p. 60) Siendo este método pertinente porque tiene la facultad de denominar el quehacer teatral en muchos lugares y contextos diferentes, sin provocar una reducción del tema.

Unidad de análisis El estudio se centrará en las experiencias de directores teatrales que han desarrollado sus carreras en torno a la investigación y creación del teatro político en el contexto del neoliberalismo en el Chile pos dictatorial, con el objetivo de comprender los procesos que han enfrentado como artistas que declaran enfrentarse a la hegemonía y descubrir cuáles han sido sus desafíos. El número de experiencias que se busca rescatar e indagar será acotado, ya que no hay intención de generalizar, con diferencias mínimas entre uno y otro, intentando sacar a la luz puntos de convergencia en la problemática.

Muestra Se compone de un muestreo intencional, buscando directores de teatro santiaguinos (por su accesibilidad, ya que la investigación se realiza en la región metropolitana) que sean denominados como teatro político, ya sea en su contenido y/o en su declaración pública, que posean una trayectoria superior a cinco años, para poder evidenciar de qué manera han sorteado

las dificultades y las posibles contradicciones a través del tiempo. En este caso la investigación se enfocará en dos directores residentes en la región metropolitana que ejercen actualmente en este lugar sus actividades teatrales. En primer lugar está Eduardo Luna director de “La familia teatro”, una compañía que ha destacado en los ámbitos de gestión y nuevos espacios de difusión para las artes escénicas son co-fundadores del festival “Santiago Off”, uno de los más trascendentes del último tiempo, en su página web oficial declaran: “la compañía se ha preocupado de aportar a la disciplina teatral a través de la elaboración de un discurso estético sugerente y por otra parte, formando audiencias para un tipo de teatro que invita a la sensibilización y reflexión en torno a personajes y situaciones presentes en nuestro contexto, pero con una mirada política, por cuanto nuestro teatro se distancia de discursos mediatizados, para abordar la naturaleza del individuo y sus relaciones” (<http://www.lafamiliateatro.com/quienes-somos.html>)

Esta calza perfectamente con las características de grupos necesarios para las entrevistas y análisis de trayectoria, constituyendo un elemento fundamental en el actual teatro político chileno, siendo acreedores de una vasta y exitosa trayectoria que les ha permitido resistir en el tiempo y manteniendo siempre su discurso político vivo en las creaciones.

Y a Sebastian Squella, director de “Perro muerto”, a diferencia de las otras, esta compañía es mucho más reciente, la que se concibe desde una perspectiva generacional diferente, siendo también su apuesta concretamente por el teatro político, dice:

“buscando a través de sus puestas en escena un discurso generacional sobre el Teatro Político, generando obras de autoría propia, donde los ejes fundamentales son: el humor, la sátira, la contradicción y la transgresión, buscando así generar un teatro reflexivo, fresco y entretenido. “Entendemos el teatro como un medio de hacer circular ideas, por eso investigamos siempre temas

de interés social. El teatro debe ser un aporte a la reflexión y discusión sobre el estado actual de las cosas“.” (<https://teatroperromuerto.com/nosotros/>)

Técnica de recolección La entrevista funciona como sistema de estructurar una conversación para guiarla a través de las temáticas de mayor influencia para la investigación, construyendo conocimiento a través de la escucha y la intencionalidad del interrogatorio. Se desarrollarán entrevistas individuales en profundidad semi-estructuradas, permitiendo el desarrollo de las ideas personales en cada respuesta y la variación de la pregunta escrita con el objetivo de explicarla de mejor manera al momento de decírsela a los entrevistados, incluyendo la posibilidad de modificar alguna parte de la estructura si fuese necesario.

Técnica de análisis Basado en la técnica analítica propuesta por Taylor y Bogdan (1984) se crearán categorías, escogidas en “un proceso dinámico y creativo” (Taylor y Bogdan, 1984, p. 158) con el objetivo de obtener una comprensión profunda de la información que se ha recopilado. De esta manera se buscará que pueda encaminarse en determinados sentidos el total de material que se extrae, apuntando al “desarrollo de una comprensión en profundidad de los escenarios o personas que se estudian” (ibíd.) Aunque este análisis no representará un resultado estático, sino que, como investigación cualitativa, se continuará con el refinamiento de las interpretaciones que se extraigan.

Capítulo 4: análisis de resultado

Esta investigación tiene por objetivo Comprender la manera en la que las compañías de teatro político se posicionan frente a los escenarios del neoliberalismo cultural, encontrando un punto de vista en perspectiva con respecto al teatro político o a la política del teatro en el contexto neoliberal entendido como doctrina cultural y económica, situada en Santiago de Chile. La recopilación de

información se hizo en formato de entrevista a directores y directoras teatrales del circuito de la industria cultural, en cuyo trabajo es posible vislumbrar enfoques en lo político y la política. El periodo de entrevistas coincidió con el llamado “estallido social” de octubre 2019, momento en el cual multitudes de personas que se sienten vulneradas por el sistema económico y el gobierno salieron a las calles en incesantes manifestaciones y otras formas de protesta que –en otras formas y ritmos- se mantienen hasta el día de hoy. Este estallido removi6 muchos de los sentidos que sustentaban el quehacer artístico nacional, provocando el cierre y la cancelación de muchos espectáculos artísticos de diversas áreas, de alguna manera este rubro quedó momentáneamente de lado, ya que para la sociedad no resultaba una prioridad ante el tamaño de la crisis, abriendo nuevos cuestionamientos con respecto al oficio y replanteamientos de base. Muchas compañías de teatro decidieron por su propia cuenta cancelar, mientras que a otras no les quedó alternativa. Los artistas con algún nivel de popularidad o “fama” se encargaron de manifestar y hacer público su descontento y el apoyo al movimiento, cambiando el paradigma de lo que se consideraba hacer arte. Hasta el 18 de octubre había realizado dos de las tres entrevistas planificadas. Por las razones anteriormente expuestas, estimé que la tercera entrevista estaría muy marcada por lo ocurrido, por el debate en torno al sentido del teatro y por una validación quizás muy coyuntural de la trayectoria anterior de la Compañía. Por ello, decidí trabajar solo con las dos anteriores, teniendo muy presente que esta tesis probablemente habría llegado a otros resultados si se hubiera realizado después del “estallido”.

Los contenidos de las entrevistas se revisaron acuciosamente y se agruparon en categorías de análisis, que permiten diferenciar los grandes temas de los que se habló en las entrevistas. Así se creó una clasificación que permite organizar la información entregada por los entrevistados en

categorías que abarcaran la mayor cantidad de coincidencias o pertinencia con las temáticas establecidas.

Posteriormente, se procedió a relacionar estos temas con otros conceptos e ideas, surgidas del texto, que completaran y explicaran la forma en que los entrevistados las comprenden. Así, se formaron entre tres y cinco subcategorías por categoría, vinculadas con las declaraciones de los entrevistados. Estas categorías y subcategorías serán explicitadas a continuación y analizadas, relacionándolas posteriormente entre sí y con la teoría

En ambas entrevistas los directores destacaron identificar una serie de **contradicciones** en el sistema neoliberal con las que permanentemente tienen que lidiar y que se convierten también en contradicciones propias. Sin embargo, también pueden identificar, en sí mismos y sus compañías, **certezas** que les impulsan a seguir desarrollándose profesionalmente y que funcionan como herramientas para avanzar. Finalmente, se estableció una tercera categoría, de **resistencias** con respecto a su trabajo y su estilo de vida, que son finalmente las acciones concretas y directas que realizan para sobrellevar las contradicciones. Los dos directores toman posiciones y posturas frente a estas tres temáticas mencionadas entregándonos un panorama desde su perspectiva.

A estas categorías contradicciones, certezas y resistencias se asocian subcategorías que permiten analizar los contenidos de las categorías temáticas, es decir, las dividen según características o propiedades de lo que los entrevistados dicen sobre esos temas. Estas se detallan a continuación:

Contradicciones:

- **1.-** La pérdida del sentido como un síntoma del trabajo realizado en torno al consumo y el capitalismo,

- **2.-** Libertad individual versus derechos colectivos, como una toma de conciencia con respecto al individualismo sus responsabilidades y privilegios siempre presentes dentro de cualquier estilo de vida,
- **3.-** Absorción del discurso siendo un mecanismo de reinención del capitalismo que se toma de las nuevas formas de desarrollo para volverlas propias y así mantenerse vigente, dejando entrampados los discursos que van perdiendo validez cada que el sistema se renueva con ellos dentro.
- **4.-** Ambigüedad en el concepto de lo político, como un espacio que se difumina al enfrentarse al posicionamiento de lo que “político” puede significar, también como una zona de duda entre las definiciones impuestas.

Certezas:

- **1.-** Neoliberalismo como sistema dominante, como un punto base, donde los entrevistados logran identificar como se percibe en todas las áreas, distinguiendo la imposibilidad de desligarse.
- **2.-** Búsqueda de igualdad y horizontalidad, podemos ver en las citas de la sub categoría que es una premisa antes de desarrollar cualquier trabajo, incluso antes de presentarse ante cualquier situación, figurando como condición para poder movilizarse.
- **3.-** Persistir en la utopía, ambos directores destacaron sueños y esperanzas en torno al quehacer y en esta categoría las reúnen. Trabajaban en torno a las utopías como camino certero para seguir su trayectoria y como alimento a sus vidas y su trabajo.

- **4.-** Elementos claves en una definición propia de lo político, es en esta categoría donde algunos aspectos del significado de “político” y “política” se establecen con claridad y concuerdan entre ellos. **5.-** Re significación de las ganancias, van apareciendo durante la entrevista cada oportunidad que les ha brindado la trayectoria y como se han visto beneficiados y con posibilidades de progresar lo que sin duda es una certeza.

Resistencias:

- **1.-** Metodologías para resistir, destacaron cada proceso y forma que como compañía utilizan para enfrentar diversas situaciones
- **2.-** Acciones teatrales situadas, reúnen las intervenciones y ejercicios teatrales realizadas en pro del desarrollo interno y externo entendido de maneras múltiples, además de vincularlo con su acción política
- **3.-** Auto revisión constante, es uno de los ejes en donde los directores exponen su humanidad, dejando en evidencia errores y el cómo están permanentemente buscando mejoras en diferentes áreas y por último lugar
- **4.-** Resistir a la adversidad, da cuenta de las oportunidades en las que la compañía o ellos mismos han sufrido fuertes golpes y aun así han salido adelante.

Procedemos, a continuación, a explicar cada una de las categorías y subcategorías correspondientes:

4.1.- Contradicciones: Ambos entrevistados reconocen que el sistema neoliberal interpela y desafía su mirada del mundo, generando contradicciones en ellos mismos. Pero también vinculan la idea de contradicción con el mismo desarrollo del capitalismo, como una suerte de

doble discurso que lo alimenta. En un primer orden aparecen las contradicciones en forma de incompatibilidad entre los deseos y las necesidades. Estas contradicciones podrían provocar una desarticulación de los discursos, las acciones y los pensamientos, pues a pesar de estar presentes, éstas no han impedido la continuación de su desarrollo, puesto que ante toda contradicción poseen certezas que se transforman en resistencias, como hemos observado en estos casos.

Desde la filosofía, las contradicciones sustentan la base de la dialéctica, definida como el principio fundamental para el desarrollo, el proceso de reconocimiento de que existe la contradicción sustenta la capacidad del pensamiento crítico y la discusión, catalogada como la esencia del movimiento. Esta categoría promueve la coexistencia entre una idea y su opuesto, manteniéndose en ese vaivén que le otorga el movimiento entre lo uno y lo otro, desarrollándose mutuamente, apartándose de un proceso de negación, lo que permite la convivencia entre las partes.

Las contradicciones se identifican, según pudimos explorar, en los siguientes sentidos:

- Pérdida de sentido: El objetivo del trabajo se va difuminando. Las retribuciones por el hecho de trabajar radican netamente en lo económico y esto implica no alimentar otras áreas de la existencia, como lo emocional y lo espiritual. No es suficiente ganar dinero, e invertir tanto tiempo en ello. Por otra parte, el destinatario es muy lejano, el “para quien” se está produciendo, es difuso. **E1.2** “No sé si no sabemos pa quien trabajamos, o por qué trabajamos, pero es probable que mucha gente no lo sepa, no sabe para qué, por qué, por qué trabaja” Este mismo hecho genera calidades o tipos de ser humano, conformando clases de persona según sus ingresos, manipulados por el pensamiento neoliberal: **E1.3** “...los valores son los más trastocados siento yo con el neoliberalismo, qué es lo importante hoy día, cual es el verdadero valor de la persona, que es lo que realmente general valor en la persona, y de

ahí esa noción de no establecer reglas o límites, que están normados por incluso por instituciones políticas”

Estas dos ideas reafirman el cómo la sociedad actual permite perder el foco de quienes somos y lo qué somos como seres humanos, y cómo los procesos económicos van absorbiendo cada espacio de la vida: **E1.24** “El capitalismo ha generado un cruce tan heavy de valores o una fractura en esta idea de colectividad, tan fuerte, que creo que nosotros también todavía nos tenemos que sorprender, todavía... de como se ha insertado el capitalismo en nosotros, entonces todavía creo que estamos en una fase de como de querer entender cuáles son las consecuencias, las consecuencias si tú las veí en Santiago es como el poder adquisitivo, la eterna competencia, cosas así, que ya están naturalizada”.

En otro sentido, las lógicas mercantilistas han obligado a las producciones teatrales a someterse a sus necesidades, anulando la autoría y los sellos propios, obligando a que las compañías que quieran estar vigentes y vivir del teatro se encarguen de crear en base a lo que la lógica del mercado establece, expresado así: **E1.19** “y tú te has visto cayendo en eso, como pensando “oye va a haber mucha plata pa’ celebrar a Shakespeare, ¿hacemos un Shakespeare?” uh y ahí quedai’, hay gente que lo hace, mucha gente que se dedica a hacerlo” Como dijimos anteriormente basado en las investigaciones de Cesar de Vicente (2001), el teatro se habría transformado en un medio de acumulación capitalista constituido por capital inmaterial, donde el sistema dominante logra dotar de fama a las producciones avaladas, producidas y financiadas por el mismo. Estas deben representar sus objetivos para poder conseguir un lugar en el medio. Así, el montaje teatral entra en la dinámica competitiva de convertirse en “un producto de calidad”, viéndose en la obligación de distanciarse del mensaje crítico o la denuncia, donde adquiere relevancia la capacidad espectacular, cargada de experimentaciones escénicas, de atraer espectadores que paguen,

movilizando el mercado con apariciones en diversos medios comerciales, que los dotan de reconocimiento. Así, el cliente se pueda sentir satisfecho con el consumo, reflejándose en números, con mayor cantidad de espectadores. Se concreta un proyecto que determina las condiciones actuales de desarrollo de la actividad teatral mercantilizando las prácticas, sin aparente alternativa. De esta manera se gestan una nueva y poderosa industria cultural, con trabajadores que inscritos bajo el neoliberalismo mantienen trabajos precarizados y antisindicales, entrando en el engranaje de la clientela dispuesta a consumir, que pagará por un buen producto que existe gracias a las lógicas de explotación.

- Libertad individual versus derechos colectivos: Trabajar en torno a lo colectivo se vuelve cada vez más complejo, según señalan los entrevistados. Mientras más tiempo transcurren trabajando en conjunto más se va espesando la convivencia, van cambiando los estilos de vida que antes parecían ajustarse a la compañía y se crean nuevos tipos de roces entre integrantes, lo que lleva a la complejización en la toma de decisiones: **E1.182** “claro ahora, cuando parte de la compañía también tiene hijos, o tienen otras responsabilidades es más complejo, es distinto también cuando uno es más joven, o tiene que solamente dar de comer a una sola boca que es la propia, a que cuando ya se entiende que hay que trabajar en pos de una familia”, El paso del tiempo, entendiendo desde el ingreso a la salida de la universidad, va estableciendo nuevas necesidades, como salir del hogar familiar o dejar de recibir aportes de familiares y el estado. El trabajo teatral es precario y en las entrevistas queda en evidencia que no es posible vivir de esto lo que lleva a parte del grupo a buscar trabajo en otras áreas, **E1.175** "lo que si también existe, y en muchas compañías, es que la gente que trabaja en la compañía no solo trabaja en esa compañía, es gente que también hace clases, o trabaja en otras compañías o tiene otros proyectos paralelos por lo tanto no es el único lugar o fuente de trabajo la compañía de

teatro.", Lo anterior da cuenta de que, en muchas ocasiones, se debe priorizar el trabajo que genera el mayor y más rápido ingreso de dinero que el creativo, dejando así el trabajo de compañía propiamente tal en un segundo plano. no es fácil lidiar con la tensión de sobrevivir. En lo colectivo está el compromiso ideológico, en lo individual, las necesidades. Esto genera, además, dudas sobre la posibilidad de que perduren creando y presentando. En el sistema neoliberal chileno, el trabajo artístico no está asegurado y en las entrevistas queda de manifiesto. Como se expuso anteriormente, extraído de la página web gubernamental del ministerio de cultura, los artistas escénicos deben funcionar bajo un deficiente programa de financiamiento de las artes a través de la *fondarización*, un formato que consiste en el financiamiento público, que se obtiene en base a concursos para financiar proyectos culturales y artísticos, buscando estimular la creación artística, lo que no garantiza la estabilidad ni perdurabilidad de una compañía, colectivo o grupo, sino la mera producción de lo que se está presentando en ese momento definido, pues son postulaciones individuales por proyectos específicos en los que se debe solicitar unitariamente en cada periodo de apertura, se comparte en carpeta el mismo fondo público para patrimonio, turismo, cultura y artes. La posibilidad de ganar (tal como suena, como un concurso televisivo) no aumenta por trayectoria ni por mérito, volviendo urgente la asignación directa de fondos a compañías, fundaciones, colectivos meritorios. Debido a esta situación, los proyectos estables se ven obligados a buscar otras alternativas, como la autogestión u otra clase de trabajos remunerados, para sustentar sus vidas, viéndose impedidos de desenvolverse como trabajadores del arte, que dependen de los resultados de los concursos y de la competencia entre miles de participantes, explicitado en esta cita extraída de la entrevista **E2.112** "a ver... yo creo que puta los fondos concursables son tan miserables que no te aseguran la estabilidad, te aseguran un producto, una obra, y está

llo de Chile de compañías que hicieron una obra y murieron... ...porque ningún fondo concursable te ayuda a la estabilidad, lo que si te ayuda es como a buscar cierta independencia, que termina apoyando la estabilidad".

No obstante, la tarea de encontrar soluciones colectivas a problemas personales, promueve el desarrollo político común y propio de cada equipo, cada nueva experiencia les presenta nuevos y mayores desafíos en contra del autoritarismo y en pos del desarrollo personal y del equipo. Podemos encontrar ejemplos de estas situaciones en la siguiente intervención: **E2.46** "ya, hay 7 que quieren ir y 1 que no. Vamos entonces", pero ahí tu te das cuenta que la democracia no es eso ¿cachai?, no funciona así, que yo creo que tiene que ver con el rollo de porqué surgió "Representar" como de cuestionar la democracia, que para nosotros no tenía validez, la mayoría no manda, si hay un compañero de nosotros que tiene de verdad problemas con ir, y ahí lo cuestionamos, lo discutimos, bla bla bla, si, por qué, pero ¿Cómo lo hacemos?, ya. Y decidimos no ir, ¿cachai? No fue democrático, pero fue muy justo, porque fue un espacio de conversación y de entender el otro, de buscar una comunión, entonces ahí por lo menos ese fue un hito político para nosotros que nos ayudó como a ordenarnos como compañía y también fue como un punto inicial de la obra en la que estamos trabajando el último año"

- Absorción del discurso: el capitalismo se encarga de absorber todo a su paso, se adueña de los discursos en su contra y los resignifica a su conveniencia. Esta dinámica del sistema neoliberal es perceptible en muchas esferas, señalan los entrevistados. La marcha del orgullo por la diversidad sexual con un carro auspiciado por una millonaria compañía telefónica que tiene como slogan el "ser diferente", es un ejemplo claro de cómo el capitalismo tiene la capacidad de convertir a su conveniencia lo que lo combate y volverlo mercancía, los entrevistados lo dejan en evidencia: **E1.12** "vai comprobando que para el capitalismo no hay discurso que le

sea tan peligroso o eso es lo que queremos comprobar, pareciera que... puede ser que mientras mas escabroso es en lo que te estai metiendo, el capitalismo puede que lo asuma, lo acoge, le sirve...”. Una de sus herramientas es crear modas, las establece y mediante eso lo vuelve popular y acaba entrando en el consumo, pierde su carácter revolucionario y lo integra, ahora es parte del capitalismo. Esto afecta cualquier intención de generar producciones que estén fuera de este sistema o que quieran funcionar como una respuesta negativa ante él. Incluso nuevas creaciones, que no estén a favor ni en contra, viven este impedimento. Ni un trabajo logra hacer mella a este gran sistema, convirtiéndose en un eje central de las contradicciones, pues pone en duda todo por lo que se trabaja.

Por otro lado, se logra extraer de las entrevistas la capacidad a la que ha llegado este fenómeno que se visibiliza a través de las posibilidades para obtener fondos: en cada temporada habrá una temática, ya sea por relevancia, aniversario o cualquier motivo que reviva determinada figura, los grupos que deseen adjudicarse estos fondos deberán dirigir las creaciones, debido a que serán tremendamente cotizadas por el medio, por lo que las compañías deciden enfocar sus trabajos en estos diseños pre establecidos para poder simplemente tener trabajo y ser recompensado por ello. Esto está presente en las entrevistas: **E1.12** “yo creo que pasa con las compañías, que no sé si se piensan en estos contextos, como que te mueven más las ganas de hacer y eso también es mercantilista, hay mucha gente que tiene la edad de nosotros y que lo mueve el hacer, porque no está haciendo, pero no sabe lo que va a decir o no tiene claro lo que quiere hacer, quiere hacer. ¿Cachai?, por instalarse”.

- Ambigüedad en la definición de lo político: Para ninguno de los entrevistados fue sencillo responder a que se referían cuando hablábamos de teatro político. Este término ha sido tan manoseado a través del tiempo que hoy posee múltiples significados, dejando en un vaivén de

dudas y certezas a quienes se dedican a hacerlo, verlo o estudiarlo. Tiene una serie de significados diversos para cada quien, pero si en algo estuvieron de acuerdo es que hay una profunda crítica a algo que se denominó el “trasvasije de ideas”, y se concluyó que lo político definitivamente posee la cualidad de llevarnos a reflexionar. Esto declararon en las entrevistas:

E2.54 "es algo en lo que diferimos de muchas compañías que hacen teatro político, como que te dan el problema y la solución y te adoctrinan y te dicen “esto es, así tiene que ser, estos son los buenos, estos son los malos y esto es lo que hay que hacer, compañero, a la calle” y toda la cuestión, bla bla bla, y eso a mí no me agrada tanto porque lo encuentro sumamente autoritario y sumamente aleccionador", en otras intervenciones expresaron lo complejo que es declararse a sí mismos teatro político o como este término se ha tergiversado a través del tiempo, además de ponerlo en crisis, donde su significado no logra abarcar lo que se está construyendo teatralmente, los entrevistados aparecen llenos de dudas y otorgan dificultad para definirse, mientras que bajo el mismo concepto pero en otros ámbitos hay certezas, que veremos más adelante. Teóricamente podemos hablar de diferenciaciones entre una y otra definición de teatro político, aclarando que el caso que se presenta en esta investigación hace referencia a un teatro de sala, lo que no incluye en la búsqueda de su posicionamiento al teatro comunitario, callejero, panfletario o militante, ya que estos se encuentran en la mayoría de los casos fuera de la producción comercial, el cuestionamiento está en cuáles son las limitaciones que lo convierten o no en teatro político, se expresó al inicio de este análisis que no hay acuerdo con respecto a qué lo constituye, y de la misma manera muchas compañías y directores diversos se definen como tal. Lehmann plantea que el teatro político debe producir significados diversos de la realidad, basándose en el cuestionamiento del fondo y la forma, donde debe estar atravesando constantemente el replanteamiento de sí mismo, vemos que toda esta definición

deja fuera tradiciones de teatro político chileno que imponen discursos, tributando ideologías, encargándose de reforzar lo que ya conocemos “como si el teatro fuera una caja de resonancia de cuestiones ya predeterminadas” (Letelier, 2019). En otro sentido hay creaciones que podrían quedar fuera de la definición de político porque este factor se encuentra relegado a mecanismos no convencionales de presentación, esta ambigüedad nutre dos de las categorías. Se observó que lo político ya no es aquello que la tradición dicta y se ha transformado, con cabida en diversas áreas, que podrían llegar a confirmar que “todo el teatro es político”, pero no lo es. Una obra que es explícitamente política en temática pero que no pone en conflicto ciertas tensiones narrativas y parte de la idea en que el público está en un bando y no en el otro y hay algo que está bien en contra de los que está mal, pierde las características esenciales que podrían volverlo político.

4.2 Certezas: Desde las certezas se forjan los discursos que al enfrentarse con la realidad emergen en esas contradicciones que pudimos develar anteriormente. Los entrevistados expresaron que el mantenerse activo forma parte de lo que se clasificó en este capítulo como una resistencia, mientras que el movimiento o remesón de ideas entre el discurso y su contradicción genera espacios para desarrollar la auto-crítica. En esta categoría se clasificó aquello que los directores dieron por hecho durante la conversación, aseveraciones que los sostienen en su quehacer. Dentro de estas convicciones estaba:

- Neoliberalismo como sistema dominante: Esta subcategoría constituye una realidad pre determinada para los entrevistados. Se identificó que manejan una definición en común, que percibe la presencia del sistema en cada espacio de la vida y que su existencia se debe tomar en consideración previamente al hacer cualquier tipo de trabajo, está infiltrada en las prácticas cotidianas. Se observó en algunas intervenciones que si no se está tremendamente inmerso en

él, se está trabajando en su contra, lo que mantiene siempre el contacto. Ellos mencionaron en las entrevistas que es: **E1.2** “una metodología de funcionamiento que se desprende del capitalismo y que implica un sistema económico casi abstracto, autorregulado, y que a partir de eso se desprende una serie de características como de comportamiento social, no solo social, sino que también, del comportamiento del individuo que se ha modificado”. Hay una aceptación un poco forzada en donde se posicionan no separados del área industria o económica aun siendo artistas, lo que los obliga a elaborar relaciones dentro de ese contexto. No existe la alternativa hasta el momento de desviarse del camino, de tomar decisiones fuera del neoliberalismo, la paradoja podría ser que salirse por completo sería tan terrible como estar ciegamente inmerso en él: E1.9 “lamentablemente es imposible como desprenderse de un contexto del cual uno, realmente, se maneja, en el cual uno, establece relaciones, sea relaciones sociales, económicas, de cualquier tipo de traspaso, de intercambio”. Como se dijo anteriormente en palabras de Anderson (2003), apoyado por las ideas de Milton Friedman, este sistema logró un nivel de absorción tal que terminó por convertirse en la única posibilidad viable para la mayoría de los países y en especial Chile, que fue su incubadora. Lo traumático de la experiencia de transformación al neoliberalismo es que no se trató de un acuerdo social, su propagación fue un largo proceso, que desestabilizó a Chile costándole millones de vidas. La dictadura fue la encargada de reprimir cualquier movilización en contra de la nueva supremacía. Una vez arraigado el sistema, implantado estructuralmente, su desvanecimiento sería imposible, y peor aún, el plan tuvo la delicadeza de encargarse incluso de alguna posible rebelión, no surgieron propósitos de realizar cambios, de ningún sector, y ante la más mínima demostración de descontento la respuesta fue represiva. El silenciamiento y la pérdida de memoria han sido los grandes reclamos de los chilenos en la historia.

- Búsqueda de igualdad y horizontalidad: esta es otra de las certezas que aparecieron en ambas entrevistas, la igualdad y la horizontalidad serian uno de los caminos para promover un estilo de vida y de trabajo que se forje fuera de las aras del individualismo, como sinónimo del capitalismo. Tomando decisiones consecuentes con esto, las que los dotan de credibilidad para ellos mismos, su entorno y su público. Tienen la convicción de que el teatro es un arma en contra del neoliberalismo porque tiene la capacidad de unir y generar colectividad en un sentido opuesto al de la doctrina, este es uno de los motivos para seguir en el rubro: **E1.28** “claro, porque de repente uno puede encontrar como situaciones que tienen que ver, relaciones humanas, pero que también pueden ser compartidas con muchos grupos humanos, porque una de las características de hacer contra el capitalismo es como uno puede pensar que hay un grupo de gente que se une en pos de otra cosa”. Más aún destacan el hecho de haberse reunido y tener una compañía solida cuando se trata de relaciones humanas, una figura difícil de encontrar hoy en día. Identifican la potencia que se logra al reunir al equipo como rebelión contra las lógicas mercantiles. Bajo esta misma premisa hay una búsqueda por expandir estos ideales o estas formas de vivir más allá de la misma compañía, en donde hay esfuerzos por no guardar la información y no ser mezquinos con el conocimiento, generando instancias educativas y de participación promoviendo que a cualquier persona que le interese el rubro o el trabajo de la compañía pueda acceder a ello: **E1.101** “también le hemos dado más cabida a la gestión, y también potenciar esos espacios de gestión, y nosotros mismos fortalecer las herramientas de gestión para poder darle también más circulación a una obra, o encontrar en la compañía no solamente la opción de crear obras, sino que también de tener otros roles dentro de una institución cultural o de ser agentes culturales desde otro lugar, por ejemplo al hacer

residencias de arte colaborativo, generando redes, generando otro tipo de proyectos.”. Están enfocados en el fomento a las artes escénicas que en generar competencias entre compañías, creen en poder crear espacios de difusión suficientes para todos. Otro de los mecanismos que develan la búsqueda de la igualdad y la horizontalidad es declarar por ejemplo que: **E2.92** “claro, entonces es tan miserable esa sensación que creo que nosotros en ese sentido nos hemos apoyado caleta, yo creo que por eso también nosotros por ejemplo ganamos todos lo mismo, decidimos “ya, todos nos vamos a pagar lo mismo”, porque sabemos lo que cuesta, sabemos que cuando estamos ahí probablemente estamos perdiéndonos de otra cosa, entonces entendemos también que a veces la gente dice como “pucha chiquillos no voy a poder ir a ensayo, necesito la plata y necesito ir a esta otra pega”, el esfuerzo para que cada integrante gane el mismo sueldo por diversos trabajos es un ejemplo concreto de como llevan a cabo este espíritu horizontal de relaciones, a diferencia de las relaciones jerárquicas que podemos ver comúnmente: **E1.34** “pero si el proyecto compañía, el proyecto grupo, donde se establece que hay algo que está por sobre la individualidades, que haya un trabajo colectivo, de colaboración, horizontal”, demuestran que el equipo completo es vital. Y bajo la misma línea pero en otro sentido tienen conciencia que no todo teatro por la igualdad está sobre las “tablas”, las fundaciones y colectivos teatrales ligadas a lo comunitario figuran como un ejemplo con respecto a buenas practicas abajo y arriba del escenario: **E2.4** “a un nivel ya un poco mas no tanto de obras si no como de organización y trabajo y producción está la gente de ENTEPOLA, del Colectivo Sustento, Fenix e ilusiones, gente con la que uno ha visto una manera de hacer que va más allá de la puesta en escena, de lo que aparece en la puesta en escena”. Isidora Aguirre (2013) expuso la necesidad de enfocar las transformaciones sociales en la idea de

igualdad política, económica y social con la finalidad de cambiar el sistema imperante, mientras que en el neoliberalismo se instala la des-incentivación de la solidaridad social, basada en la idea de que el igualitarismo propuesto por el Estado destruye la libertad y la vitalidad de la competencia, Así, se promueve la desigualdad como un valor positivo e indispensable, contrario a los objetivos de las compañías de teatro político que se identifican con lo anterior.

- Persistir en la utopía: esta subcategoría es esencial para apoyar el pensamiento en relación a lo político. El diccionario de la lengua española dice que la utopía es un “«plan, proyecto, doctrina o sistema deseables que parecen de muy difícil realización» y en segundo lugar, la «representación imaginativa de una sociedad futura de características favorecedoras del bien humano»”, y este concepto está directamente ligado con la política y los mecanismos para ejercerla, los partidos políticos están basados en utopías totalitaristas, tal como lo dijo Lyman Tower (2010, p. 9, 21) "El utopismo, argumentan algunos, es esencial para la mejora de la condición humana. Pero si se usa incorrectamente, se vuelve peligroso. [...] Hay socialistas, capitalistas, monárquicos, demócratas, anarquistas, ecológicos, feministas, patriarcales, igualitarios, jerárquicos, racistas, de izquierda, de derecha, reformistas, amor libre, familia nuclear, familia extensa, gay, lésbico y muchas más utopías entre 1516 y el siglo XX”. Entonces si entendemos a la utopía dentro de estos márgenes podemos identificar que nuestros entrevistados poseen características en su pensamiento ligadas a conseguir el objetivo de ideales, ya sea a corto o largo plazo, y adjudican la permanencia en el sector de las artes a su convicción en estas utopías: **E2.35, E2.36** "E: ¿tú crees que es posible un cambio de este sistema?, y de ser si ¿Cómo sería? C: sin duda es posible, si no... (risas) si no sería muy triste, muy triste, pero creo que es un proceso largo". Creer en las

utopías fomentan la proyección como equipo y como agente en la sociedad, además de que los libera con respecto a una sensación de angustia que es manifestada a través de vivir en una sociedad neoliberal: **E2.36** "entonces lo que yo creo y esto es súper poético, a mí me encanta mucho, siempre lo explico así, es que yo creo que este sistema que es posible cambiar y que vamos a lograr cambiar, probablemente va a llegar acá en 200 años, y aquí va algo muy importante para nosotros como teatro político y nosotros con nuestras obras lo que queremos lograr es que en vez de ser 200 años, sean 198, 199, entendiendo que el cambio y los beneficios de todo esto nosotros no lo vamos a ver y quizás ni si quiera nuestros hijos, y quizás ni si quiera nuestros nietos, si no que los hijos de ellos, pero entender eso es comprenderse como una figura en un tránsito histórico, como recibir una herencia de clase trabajadora, y entender que uno es parte de esa clase trabajadora que se va a proyectar en el tiempo y que algún día va a llegar a liberación, que algún día vamos a llegar a tener condiciones mucho más dignas y de respeto que nos permitan llevar una vida mucho más plena, entender eso pa nosotros ha sido súper bonito como grupo, pa mí ha sido muy bonito como persona también, y claro, te quita como esa angustia de “no se va a pasar nunca”, pero también tú dices “no, si tranquilo, esto, no somos nosotros” pero es un pasito que vamos a dar y quizás con nuestro compañeros y compañeros ya no van a ser 198, 197 y así vamos acortando la brecha, y no nos vamos a dar ni cuenta y vamos a estar en un mundo mejor". Y en algunas ocasiones ciertas utopías, de etapas anteriores en sus vidas, como sueños que tenían cuando eran universitarios, llegan a realizarse, el vivir esa experiencia que los nutre para seguir resistiendo es otro de los aportes del pensamiento utópico: **E2.40** "fue súper, eran teatros, espacios, a los que uno VA al teatro, nunca uno había estado en un escenario así y pa nosotros era como “¡wa!” estar en Matucana era

como, no sé, aparte que somos súper chicos como compañía, como jóvenes, yo me acuerdo cuando nosotros estábamos ahí en funciones, en la sala grande estaba “La Resentida”, que yo los conozco, son amigos, como una compañía súper hermana, hermana grande por supuesto (risas), pero claro, estaba ahí la resentida y nosotros estábamos en la otra sala y tu salíai y veíai en los afiches como afuera de Matucana, los PVC, los pendones con la foto, entonces uno se veía...”, En un proceso largo de auto reconocerse y de posicionarse políticamente se llega a la conclusión de que las utopías no deben funcionar bajo el trasvasije de ideas políticas de una mente a otra, entienden que son creencias personales que tampoco están plasmadas en las obras de teatro que crean: **E2.54** "ahora, yo creo que lo importante de eso por ejemplo pa mi, yo tengo mi respuesta, yo tengo mi rollo, yo tengo mi ideal político de cual es el sistema que a mi me gusta y yo creo que debiese ser el que tiene que ver con una libertad, una autoconciencia y una autorregulación donde no necesito ni fronteras, ni estados, ni gobiernos, ni policía, ni nada. Pero eso es mio ¿cachai? Y yo en la obra no hablo de eso porque lo que yo quiero en esa obra es que la gente se pregunte”. Para el neoliberalismo las utopías resultan ser una molestia, como vimos más arriba que el pedagogo Paulo Freire (2009) acuña un concepto a este fenómeno como “la maldad neoliberal”, que consiste en mecanismos utilizados para deshacerse de los potenciales atentados contra el sistema. Este está dotado de un pensamiento fatalista que rechaza indudablemente el sueño y la utopía, definidos como un peligro para la perpetuación del capitalismo por la capacidad de energizar las luchas y dotar de esperanzas a quienes deseen cambiar el formato de sus vidas.

- Elementos claves en una definición propia de lo político: como vimos anteriormente hay una categoría de ambigüedad en el concepto de político, asimismo tenemos elementos que

nos podrán otorgar una definición o al menos aproximarse a ella, ya que es un concepto bastante complejo y difícil de encasillar, se mezcla entre una y otra temática, va de la mano con la percepción de la realidad y funciona diferente para cada quien que lo ejerza. En este sentido los entrevistados exponen la necesidad que se tiene como trabajadores del arte político con respecto a el posicionamiento, advierten que la falta de este posee una peligrosidad difícil de distinguir: **E1.50** “teatro político pa nosotros sobre todo tiene que ver con que la lucha de clases está presente, esto no es una idea que nosotros hayamos creado, sino que está presente, nosotros comulgamos mucho en ese sentido con Brecht, porque te podi perder mucho con “¿Qué es lo político hoy día?”, te podi perder ene”, la idea de que “todo es político” fortalece la sensación de ambigüedad: **E1.57** “Nosotros nunca decimos que hacemos teatro político, sabemos que si pero nunca lo decimos, pero también por esa indefinición que existe, porque mucha gente tiene una definición, por cada persona que tu le preguntai va a haber una definición o también va a aparecer la típica respuesta que es súper capitalista, que toda opinión es política, eso es capitalismo puro”. En concordancia consideran que el efecto del teatro político no radica en la repetición de las ideas y mucho menos en una labor pedagógica, no creen que en el teatro esté la respuesta, si no que se trata de proponer preguntas que, como lo proponía Brecht inviten al espectador a cuestionarse, esto como clave en la definición de teatro político: **E2.54** "es algo en lo que diferimos de muchas compañías que hacen teatro político, como que te dan el problema y la solución y te adoctrinan y te dicen “esto es, así tiene que ser, estos son los buenos, estos son los malos y esto es lo que hay que hacer, compañero, a la calle” y toda la cuestión, bla bla bla, y eso a mí no me agrada tanto porque lo encuentro sumamente autoritario y sumamente aleccionador". Actualmente mediante el proceso de transición de

modelo económico y político, la cultura y las artes en Chile y la tradición de un teatro político que estaba encargado de las problemáticas sociales, que era utilizado como herramienta de lucha queda en un segundo plano, que en los marcos del neoliberalismo a todos ojos se contradice con los principios históricos que fomentan las formas políticas de hacer teatro, ¿será que el impulso tomó nuevo camino?, ¿que toda la historia teatral de un Chile crítico, con un enemigo identificado, ahora empolvada en libros, no constituye un punto de partida para los nuevos creadores?, ¿será posible concretar objetivos de movilización social, bajo las lógicas de los sistemas de desarrollo económico?, y esta duda anterior a las entrevistas: ¿o el teatro político habrá resultado en una forma, en un estilo y no en una herramienta de lucha?, se pudo descubrir que: **E2.13, E2.14, E2.16** “E: y para ti, ¿Qué convierte a un teatro en político? C: para mi yo creo que tiene que ver con la temática, C: si, ahora, creo que, claro si, para mi tiene que ver netamente con la temática, pero aquí si quiero decir algo aparte, es como el discurso cachai, es la obra y es político en si, ahora, si yo tengo un discurso político creo que es un deber moral – ético llevarlo a la practica, si no, puedo hacer teatro político pero ser un cínico o un hipócrita, sigue siendo teatro político pero creo que es una manera de ser muy mala persona (ríe)”.

- Re significación de las ganancias: otra de las certezas es interpretada en forma de números, estadísticas y cuentas que le permiten a los entrevistados sacar proporciones de cuanto, cuando y como la compañía ha generado ganancias, no solo con lo que a sueldos respecta si no que otros formatos de retribuciones, materiales, contables que han llevado a las compañías que lideran a un nuevo nivel, una manera en que las compañías se sienten ganando es a través de la posibilidad de viajes que le permite el rubro teatral, las obras cuando llegan a un punto de madurez y se conectan con buenas redes tienen la capacidad

de transportar al equipo por el mundo, lo que se traduce en experiencias significativas y por supuesto es una gran ganancia: E1.149 “y generamos todas esas estrategias pero son estrategias de público, pero finalmente nosotros que circulamos harto, debemos ser de las compañías que más viajan, te vai encontrando en cualquier lao donde todo tiene absoluto sentido”. Dentro de los objetivos más grandes de ellos como compañía está el hecho de la necesidad de transmitir un mensaje, que ese mensaje viaje y atraviere a las personas, provocando, como hemos dicho anteriormente, un proceso de duda y cuestionamiento del entorno con el objetivo de estimular el pensamiento crítico, es por esto que otra de las ganancias es considerar la cantidad de gente a la que han podido llegar, el número de personas que han visto la obra sin duda aumenta las posibilidades de que la compañía cumpla uno de los objetivos centrales a la hora de hacer, y estas compañías se han sentido satisfechas al respecto: E2.24 “por ejemplo nosotros tenemos dos obras, hemos tenido más de 120 funciones en ambas obras, como, no sé, 45 mil personas han visto nuestras obras, ahora vamos a ir a España el jueves, hemos ido a Estados Unidos, sin embargo existe la posibilidad real que la compañía se acabe el próximo mes, siempre, porque alguien tenga que trabajar, alguien que tenga que hacer otra cuestión”.

4.3 Resistencias: complementadas por subcategorías que demuestran los diversos mecanismos a los que deben acceder para poder mantenerse funcionando en un medio hostil.

- Metodologías para resistir: Desde la trinchera teatral hay diferentes mecanismos instalados a partir de las metodologías para conectar con trabajos de resistencia, en los que se encuentra el hecho de hacer funciones gratuitas, o trabajar temáticas de interés social estimulando la visibilización de un tema o su comprensión de manera crítica, también podemos encontrar la resistencia teatral en factores como aperturas de procesos y clases,

los entrevistados destacaron dos ejes, el primero consiste en profundizar en los procesos de investigación para las obras, consiguiendo un material denso que rescate de la mejor manera el objetivo de la acción, ambas compañías se dedican a establecer un proceso investigativo previo a la creación y le adjudican una gran responsabilidad a esta metodología: **E2.10** “nos formamos como compañía e hicimos nuestra primer obra que nos tomamos un año, de partida pa nosotros eso era súper importante, como decir ya nosotros no vamos a responder como a “hacer una obra”, “ya queri hacer una obra” y la cuestión, nosotros vamos a responder a que queremos investigar en algo, queremos jugar un rato hacer un laboratorio, perdernos, ver qué pasa si trabajamos sin un texto, como puras improvisaciones, etc... y ahí estuvimos un año trabajando y salió “Pinochet” y cuando salió “Pinochet” dijimos “ya, esto está bueno, podríamos mostrarlo, hagamos una obra”. Esto les permite distanciarse de la idea de solo producir, solo generar un producto para generar ingresos, lo vuelve un proceso creativo con calma y tiempo que nutre espacios más allá de la creación. Lo que lleva al segundo eje de mayor importancia, que es la formación de compañía, el trabajo en equipo, consideran que la sobre producción de obras es una réplica del sistema capitalista, estas compañías tienen el foco en densificar los vínculos, encontrar una poética y un lenguaje que los identifique y por sobre todo conseguir independencia a través de la unión: **E1.11** “la mera producción de obras no tiene tanto peso como, establecer modelos de trabajo o tener un lenguaje propio que se yo... y que se mantenga durante el tiempo, y creo que también hablaba de cantidad de producciones, pero es una, de las tantas variables. Entonces cuando uno entiende la proyección de la compañía o la trayectoria de la compañía, uno también tiene que establecer donde yo me muevo, en qué contexto”, y dentro de lo posible prescindir del sistema de fonderización y la mala competencia entre

pares: **E2.112** "es decir no interesa que una compañía haga una obra, si no que una compañía pueda dedicarle trabajo a una obra, o trabajo a sus obras o que pueda existir una compañía, no va a cambiar mucho el panorama, creo que va a ser igual de competitivo, a mí me encantaría llegar en un momento donde prescindir del FONDART, donde decir "sabi qué no necesito el FONDART".

- Acciones teatrales situadas: Aquí podemos encontrar acciones que las compañías realizaron a favor de sus creencias, que con pequeños pero significativos gestos pudieron generar actos simbólicos o concretos como: **E1.12** "hoy día en un contexto neoliberal y termina siendo profundamente político. Lo que pasa por ejemplo hoy día nosotros estamos financiados por la "Finis Terrae" pal montaje que viene, nos puso harta plata, pero precisamente en ese espacio que es de los Legionarios de Cristo, que son como, el ala de la Iglesia Católica que están más involucrada en la educación, vamos a poner un discurso súper mega hiriente a una clase política y económica y como que asumes el riesgo", donde independientemente de quien financie se hablará de lo que se debe hablar, e incluso es mejor si logra escarbar en algún estado de incomodidad en contra de quienes ejercen el poder y perpetúan la desigualdad. También identifican que la acción teatral aun hoy tiene el poder de generar peligrosidad, porque revelar archivos clasificados, remover espacios que parecían olvidados resulta desagradable para muchos sectores que tienen algo que ocultar: **E1.22** "te vai dando cuenta que sí, hoy día el arte si creo que tiene cierto grado de peligrosidad, si hablamos de censura, o si a una persona del equipo le interviene el teléfono una empresa, es porque si, parece que es peligroso en algo y eso te motiva mas que te asusta, te motiva sentir que haya censura". Y donde este mismo hecho les lleva a

cuestionarse el ir volviéndose demasiado institucional, muy pop o ser absorbidos por el establishment.

- Auto revisión constante: Durante su trayectoria las compañías han vivido cambios y renovaciones, se han ido actualizando con el tiempo y teniendo en la mira cada error para poder mejorar. Estas mejoras han ido de la mano con discusiones, conflictos y cambios sociales que los han arrastrado a mirarse y entenderse de diversas maneras, la constante revisión de sus acciones, métodos, obras es una práctica que no puede quedar de lado: **E2.34** "nosotros peleamos caleta igual, y nos arreglamos y nos abuenamos, y discutimos y hacemos la obra y volvemos y vamos a funciones, e intentamos definir como ya, esto es, teatro político es esto, o la compañía es esto, o la horizontalidad es esto, y después te dai cuenta, como dos meses después como ya, quizá no era eso, si no es esta otra cosa, o quizás eso que pensábamos que era y creímos que no, al final si era, entonces son como cosas de estar en un constante re pensándose y nosotros discutimos todo, todo." es precisamente gracias al poder de modificarse ante las nuevas estructuras que van surgiendo lo que les permite permanecer ante el tiempo, la compañía va viviendo procesos de maduración, replantearse el trabajo es una herramienta para resistir, todo lo que se modifica, avanza. Dentro de las formas en las que logran identificar las posibles mejoras destacan el constante dialogo con el espectador: **E1.52** “lo primero que hacíamos una vez terminada la obra, salíamos y escuchábamos al tiro los comentarios, y habían entre las mismas personas que iban “oye pero mató a un niño”, “oye no pero salvó la humanidad” y entre ellos iban discutiendo, y nadie se quedaba con la idea de lo amoroso, de lo que podría ser esta última imagen de la “machi” por ejemplo, si no que con ella generábamos la discusión. Y ahí también entonces en nuestra producción está presente pensar en el espectador. Y se trabaja

aparte del discurso en términos estéticos también algunas cosas.”, es una de las maneras más concretas que tienen para retroalimentarse. En otro sentido pero también involucrando el mundo externo a la compañía se tiene un especial cuidado con los agentes involucrados en los procesos creativos, en los mundos que las temáticas de las obras alcanzan, se espera tener el respeto de quienes estén indirectamente relacionados: **E1.136** “uno de los temores era la recepción de la comunidad mapuche en verdad, era un temor, porque la cultura mapuche, sobre todo este es un caso que es súper emblemático pa’ ellos, es como el caso con el que resurge el conocimiento mapuche y todo mapuche que conoce su cultura profundamente sabe que este caso es súper importante”. Y en último lugar está el nutrirse en espacios diversos para obtener nuevos conocimientos y poder compartirlos con el grupo, como una de las formas para actualizarse: **E1.184** “: bueno y todos trabajamos también a pesar de tener otros trabajos, dentro de la misma área, que también eso yo siento que fortalece a los equipos humanos, cuando tú te quedas encerrado en un solo proceso, en una sola línea, se encierra mucho esa posibilidad de creación creo yo, el abrirte a esa posibilidad tú también llegas a otro espacio con esa otra apertura, con ese otro conocimiento, con esa otra experiencia. Yo siento, opinión personal, que lo único que hace es favorecer, enriquecer el trabajo de un equipo es que esa persona venga con más experiencia o que sea más variado su desarrollo. Y hacer clases sobre todo te actualiza mucho”.

- Resistir a la adversidad: en muchas oportunidades demostraron haber tenido que enfrentar circunstancias difíciles en torno a resistir haciendo teatro, es un rubro complicado, sobre todo en el contexto país en el que vivimos donde en toda esta investigación ha quedado de manifiesto que hay más trabas que oportunidades para desenvolverse artísticamente: **E2.44** "es como una serie de hitos, como los hitos del éxito, de ganar la cuestión, etcétera. Pero

existe también una serie de hitos como del fracaso que también son súper importantes, que yo creo que incluso más". Así, destacan como relevante saber de la existencia de esos fracasos y darse cuenta que la compañía hasta el día de hoy sigue en las carteleras es el reflejo de cómo han resistido ante las adversidades desiguales. A pesar de que en tiempo pasado las cosas eran más difíciles que en la actualidad, las compañías se reinventan y agradecen como este concepto que romantiza la dificultad va desapareciendo: **E1.94** "vai creciendo, entonces te va chocando como el vivir, y bueno, hay que ganar de esto, y nosotros claro, era una época súper distinta también, cuando partimos nosotros no existían la cantidad de espacios de circulación que hay hoy día, hoy día las obras pueden vivir cuatro años, cinco años".

Se llegó al resultado de que identifican contradicciones, que los envuelven en un sistema con la capacidad de absorber los discursos, donde cada propuesta "anticapitalista" por decirlo de algún modo ya está asimilada por el mismo capitalismo, ante todo eso se mantienen certezas en donde persisten las utopías, que ya están mediadas por el neoliberalismo, pero que sin ellas no podrían generar las estrategias para resistir, lo que los lleva a seguir creando, creando para caer en las mismas contradicciones que coartan su desarrollo y los lleva tener comportamientos individualistas por necesidad, saber que viven en el neoliberalismo y que es un sistema dominante, el mismo que les da la rabia suficiente para seguir generando nuevas metodologías y acciones teatrales situadas, que muy probablemente sean absorbidas por el capitalismo. Entrando en un círculo en donde la salida posible resultaría peor que mantenerse en él, pues aseguran disfrutar de los privilegios y las ganancias que han obtenido a través de este sistema que se reinventa constantemente y con el que se han acostumbrado a lidiar.

De esta manera podemos entender de modo desglosado y en profundidad pero de forma sintetizada para optimizar su comprensión, aproximadamente 3 horas de entrevistas, trabajando la lectura y escucha desde la interpretación de las experiencias propias, con el objetivo de encontrar perspectivas a partir de las expresiones, emociones y experiencias explícitas hasta un análisis de intencionalidad, que nos permitió percibir más allá de lo textual. Se identificaron contradicciones, certezas y resistencias que en conjunto construyen el discurso político ligado a lo teatral de cada director.

Capítulo 5: Conclusión

Como consecuencia de lo expuesto se pudo determinar que el posicionamiento frente a la gestión de los directores de las compañías de teatro santiaguinas que se definen como teatro político contextualizada en el neoliberalismo cultural está aún comprometida con la raigambre social, cree que el teatro político es una herramienta para conseguir cambios estructurales en los modelos hegemónicos. Consideran que cada acto realizado por sus compañías compromete un sinnúmero de luchas internas y externas que van provocando un efecto de desgaste al sistema económico y cultural dominante. Asimismo identifican y asumen estar insertos en el modelo, develando la imposibilidad de restarse o salirse, siendo la estrategia jugar con este y manipularlo a su favor. Exponen que sus necesidades personales y colectivas ya se encuentran supeditadas al hecho de vivir en el capitalismo, y que las lógicas de desarrollo artístico están permeadas y necesitan del desarrollo cultural mediado por el neoliberalismo, Asumen disfrutar de la mayoría de privilegios con los que han sido dotados a través de forjar carreras exitosas, pero que esto no impide la constante auto revisión basada en un pensamiento crítico en donde el objetivo no se ha perdido del todo. Son agentes activos de la participación en el tránsito histórico que es el lugar en donde se posicionan y con certeza han influido en los espacios donde han podido entregar su labor.

Para la conformación de la instalación del neoliberalismo post dictadura se generó una fusión en los colores político que borra sus diferencias y los deja a todos en el mismo saco, como se dijo más arriba: los partidos de izquierda y los partidos de derecha no se opondrían a facilitar la expansión y densificación de este sistema, quedando todos en el mismo nivel, apuntando al mismo lado, obstruyendo el pensamiento crítico y la revisión de las decisiones cuando a políticas económicas se refiere, podemos observar en la actualidad como esta problemática ha sido aplaudida por la clase política, como una clase que está completamente distanciada de quienes dicen representar. Y hoy, luego de todo el proceso a nivel Chileno, con respecto al estallido social, es de extrañar que “no se lo esperaran” como muchas veces se le escuchó decir a diferentes políticos en sus entrevistas televisivas. No es que no estuvieran al tanto de lo que la gente estaba sintiendo, solo refleja el nivel de desconexión en el que viven, si hubiesen visto algo de teatro, de manera simple se hubiesen percatado de todo lo que vendría. Las últimas creaciones que estuvieron entre 5 y 10 años atrás, hasta la actualidad, son un reflejo de todo aquello que hoy se nos hace tan evidente, “Representar” de Compañía de teatro Perro Muerto habla sobre la crisis de legitimidad de la democracia, en un mundo donde ya nadie cree en la política y se ha llegado al punto de generar un referéndum para ver si continuar con el sistema democrático o no. La obra es estrenada el año 2018, ya advertía, desde la especulación algo que hoy cada día se ve más probable, como un reflejo fiel de lo que se venía pensando. Esta obra se presentó en Matucana 100, GAM y el Teatro municipal de Las Condes, su gestión y difusión dependía completamente del neoliberalismo cultural, mientras que al mismo tiempo transmitían un mensaje premonitorio y pesimista con respecto al futuro de la política. Donde también surge la duda, ¿y si los políticos y empresarios que han llevado al país al abismo vieron todas estas obras?, pero estas simplemente no tuvieron la capacidad de generar un estímulo al pensamiento, que al verlas pasaron por algún otro proceso que

no fue precisamente entender que eran reflejos de la sociedad. Es difícil llegar a descubrir que pasó con todo el público teatral de obras políticas que reflejan las problemáticas internas de la sociedad chilena y que hoy se encuentra pidiendo ley anti-encapuchados, ¿Cuál fue el proceso de comprensión por el que pasaron al ser espectadores de representaciones de lo que hoy pueden ver en la realidad?, hay un proceso de des-legitimización a las artes en general, pues presentadas como ficción no constituyen un antecedente a tomar en cuenta, perdiéndose el foco totalmente en el que el objetivo es modificar la realidad.

Frente a la evidencia recaudada, que no tiene como objetivo querer definir una verdad estática, si no que sintetizar las experiencias de los entrevistados, se determinó que sus discursos no se encontraban ajenos ni in visibilizaban el modo de operar en el que se deben manejar dentro del sistema capitalista. Las nociones de quienes son, cuál es su lugar dentro del sistema y cómo manejarlo no presentaba distancias en contra de sus acciones. Su comportamiento es legítimo bajo su propia observación aterrizada del trabajo y su entorno. Hay completa conciencia de las contradicciones, que como vimos anteriormente son las que les permiten mantenerse en movimiento.

Podemos determinar que las tensiones entre la tradición del teatro político chileno con marcadas características marxistas gestada en un determinado contexto y el teatro político actual que debe desarrollarse en el contexto neoliberal son profundas y permanentes, no tiene que ver con la legitimidad de la una o la otra, si no que a través de la investigación se logró llegar a la conclusión de que cada cual está mediada por su tiempo, hacer hoy el teatro político que se hizo antes no constituye una amenaza para el sistema y queda completamente obsoleto. Se habló del trasvasije de ideas políticas, algo que según los autores entrevistados no es el objetivo. Tampoco lo sería el material explícito sino que ante el nuevo enemigo invisible como lo es el neoliberalismo, las

dinámicas serán innovadoras, subjetivas y diferentes. Muchas de las formas en las que hay que encajar para poder sobrevivir están contra ciertos ideales de los cuales hoy no se puede hacer nada, ideales que se han estancado. Las dificultades de sobrevivencia en este periodo llevan mediante el terrible concepto de necesidad a las compañías a lugares que para la tradición anterior del teatro como herramienta de lucha en favor del pueblo jamás sería posible. Sin embargo, ésta es una posición diferente, una llena de contradicciones pero que existe: el neoliberalismo cultural busca absorber los espacios y volverlos propios, busca la organización del espacio el tiempo y los cuerpos a su antojo, y muy a pesar de todo su poder aun no logra derribar las temáticas, las funciones gratuitas o a la gorra. Los trabajadores del arte y la cultura demostraron que la llama de la lucha en contra la desigualdad nunca se apagó, que siempre estuvieron esperando el momento preciso y que durante décadas cocinaron todo aquello que hoy está en la calle, entre voces y pancartas. El teatro político no murió, solo se encuentra con una mano atada a la espalda pues tiene que comer y vivir, pero la otra sigue en alto.

El ocio y la cultura si bien son financiados por empresas privadas o por fondos concursables que solo perpetúan la mala competencia y la precariedad laboral y son legitimados por que se utilizan a pesar de la crítica, no logran quedarse con todo el material. Estas compañías siguen realizando funciones en lugares de difícil acceso, gratuitamente. Se encargan de realizar clases, talleres y otros encuentros en pos de promover la discusión y definitivamente no han cedido sus temáticas al dinero o a la popularidad, lo que deja en evidencia acciones concretas en favor de resistir ante todo aquello que deben hacer para poder seguir existiendo como colectivo. Y donde el mismo hecho de existir como colectivo significa ya una resistencia.

Mantener sus creaciones en carteleras del establishment es otra de las decisiones que deben tomar como grupo ante una disyuntiva que por un lado tiene el sentirse en el territorio de la burguesía y

por otro son sus propias dramaturgias puestas en escena con dineros públicos o privados que les permiten mantenerse y expandir su mensaje ante públicos diversos, quizás públicos ajenos a las realidades que proponen. Ese público que paga y se siente recompensado con capital cultural es el público que permite que la siguiente función dote de capital cultural a alguien que no puede pagar por él.

Apoyando la teoría mencionada al inicio en el planteamiento del problema: llegada del neoliberalismo a Chile, que da cuenta que somos una generación en un determinado tiempo, heredera de un sistema que se venía fabricando hace años y que hoy ha crecido, se ha desatado y nos ha puesto en la dificultad de perpetuarlo en su inestabilidad o nos derrumbamos muy profundamente con él, pero hay algo que se encuentra de manera permanente en los cuerpos y que al parecer no logra absorber, eso que aún no nos quitan, logra convocar aun en nuestros tiempos en una sala de teatro, en una sala de clases, en una sede, en un anfiteatro, en la calle, en el trabajo.

Bibliografía

- Adorno, T. (1970). *Aesthetic Theory*. Londres, Inglaterra: Routledge 1984.
- Anderson, P. (2001). Historia y lecciones del neoliberalismo. En F. H. Polet, *El otro davos: Globalización de resistencias y de luchas* (págs. 13-30). España: Editorial Popular.
- Anderson, P. (2003). Neoliberalismo: Un balance provisorio. En E. S. Gentili, *La trama del neoliberalismo* (págs. 25-38). Buenos Aires: Eudeba.
- Anderson, P. (2009). Historia y lecciones del neoliberalismo. *Deslinde*, (págs. 1-8.)
- Badiou, A. (1990). *Manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Badiou, A. (2015). *Elogio del teatro*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Burón, D. R. (2013). El origen del teatro Épico. *Fundamentos para una práctica revolucionaria. Internacional de Filosofía*, 137-163.
- Cáceres, T. (2007). Chile, País ganador. En A. Grimson, *Cultura y Neoliberalismo* (págs. 213-224). Buenos Aires: Clacso.
- CHILE ESCENA (s.f.). *Compañía de teatro La patriótico interesante*. Santiago, Chile. Recuperado de <http://www.chileescena.cl/index.php?seccion=compania&idColeccion=53>
- Díaz, F. (2012). Teatro popular, dos periodos, dos anécdotas. *Alpha*, 185-194.
- ENTEPOLA. (s.f.). *Fundación Entepola*. Santiago, Chile. Recuperado de <http://www.fundacionentepola.org>
- Errazuriz, L. H. (2009). Dictadura militar en Chile, antecedentes del golpe estético-cultural. *Latin american research review*, pp. 136-157.
- Flick, U. (2007). *El diseño de investigación cualitativa*. Madrid: Morata.
- Freire, P. (2009). *Pedagogía de la autonomía*. D.F., México: Siglo XXI editores. Grimson, A. (2007). *Compilado: Cultura y neoliberalismo*. Buenos Aires: Clacso.
- Guillaudat P., Mouterde P. (1995). *Movimientos sociales 1973-1993*. Santiago, Chile: LOM.

Graudichaud, F. (2015). Las fisuras del neoliberalismo maduro chileno. Buenos Aires, Argentina: CLACSO.

Grumann, A. (2013). ¿Y por qué no la revolución del teatro?, el T.E.P.A o la propaganda política con forma teatral de Isidora Aguirre. *Aisthesis*, 203-219.

Guzmán, D. (2019). STGO a mil. Obtenido de Stgo a mil: <https://www.santiagoamil.cl/el-festival/colaboradores/>

Hernando, C. d. (2001). La crisis de la refuncionalización del teatro y las estrategias editoriales. *Revista de investigación teatral*, 9-24.

Herrera, F. D. (2012). Teatro popular, dos periodos dos anécdotas. *ALPHA*, 185-194.

Hurtado M., Barría M. (2010). Antología: Un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010. Santiago, Chile: Bicentenario.

Lehmann, H. T. (16 de 06 de 2014). El teatro no es político por su contenido, sino porque está hecho de un modo político. (Saquenunapluma, Entrevistador)

Letelier, J. (08 de 07 de 2019). ¿Todo teatro es político?, Santiago, Chile: Culturizarte.

Memoria Chilena. (s.f.). Obtenido de Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3710.html>

Opazo, C. (2011). *Pedagogías Letales: ensayo sobre dramaturgias chilenas del nuevo milenio*. Santiago, Chile: Cuarto Propio.

PERRO MUERTO. (s.f.). Compañía de teatro Perro Muerto. Santiago, Chile. Recuperado de <https://teatroperromuerto.com/nosotros/>

Proaño-Gómez, L. (2013). *Estética comunitaria, miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires, Chile: Biblos.

Proaño-Gómez, L. (2015). *Contexto histórico, política y pluralidad metodológica*.

Radrigán, F. (11 de 05 de 2017). Precariedad y fondarización: La realidad de las artes escénicas según sus protagonistas. (A. Becerra, Entrevistador)

Saavedra J., Farías F. (2014). Construcción neoliberal de la política social chilena en el discurso de Pinochet. *Pesquisa Aplicada*, 22-30.

Saiz M. (2013). El teatro político de Guillermo Calderón, teatro, historia y memoria en una poética de las ideas. Santiago

Salas, L. (2011). Ángeles vestidos de obrero; arte que no calla. (¡Como para inventarlo de nuevo!) *ICTUS*, TIT: el discurso teatral bajo la dictadura militar. *Nomadías*, 9-33.

Sargent, L. T. (2010). *Utopianism: A Very Short Introduction* (en inglés). OUP Oxford. ISBN 9780199573400. p. 9, 21.

Soto, M. P. (s.f.). *El FONDART: instrumento de política pública*. Santiago: Academia.

Taylor y Bodgan (1984) “Introducción a los métodos cualitativos de investigación” *La búsqueda de significados*. Nueva York, E.E.U.U: Paidós.

Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid: Síntesis.

Vinolo, S. (2018). Alain Badiou, El teatro y la política como subjetivaciones colectivas. *Estud.Filos*, 99-118.

Williams, R. (2000). Estructuras del sentir. *Península*, 150-158.