

Polifonías teatrales y juventudes en dictadura: el teatro aficionado y popular en la construcción de subjetividades y trayectorias juveniles de la década del ochenta en Chile

CONSTANZA ALVARADO

ORELLANA

Universidad Austral
de Chile

Universidad de
La Frontera

Proyecto ARDE

RESUMEN

Esta ponencia presenta una investigación en proceso que explora las relaciones entre la producción cultural del teatro aficionado y teatro popular y la construcción de subjetividades y trayectorias juveniles en tiempos de la dictadura cívico militar en Chile.

Considerando los estudios socioculturales de la comunicación como teoría sustantiva, se aborda la práctica teatral como una producción cultural mediadora de sentidos y subjetividades. En atención a estudios previos que hacen referencia al protagonismo juvenil y la participación del teatro en las organizaciones de base, se buscará profundizar y singularizar la mirada a partir de la revisión de fuentes documentales y construcción de testimonios de jóvenes de ayer, adultos hoy, que participaron en grupos o talleres dedicados a esta expresión. En esta ocasión, se bosquejan algunos asuntos a problematizar que surgen de un primer análisis de reportajes y notas sobre el teatro aficionado, popular y poblacional juvenil en prensa alternativa de la época.

PALABRAS CLAVE

Teatro aficionado · Teatro popular · Dictadura chilena · Juventudes
Producción cultural

ABSTRACT

This text presents a research in progress that explores the relationships between the cultural production of amateur and

popular theatre and the construction of youth subjectivities and trajectories during the civic-military dictatorship in Chile. Drawing upon sociocultural communication studies as a substantive theory, it addresses theatrical practice as a cultural production that mediates meanings and subjectivities. Building on prior studies that reference youth protagonism and theatre's involvement in grassroots organizations, it seeks to deepen and individualize the perspective through the review of documentary sources and the collection of testimonies from individuals who, as young people in the past, participated in groups or workshops dedicated to this expression. In this instance, some problematizing issues that arise from an initial analysis of reports and articles about amateur, popular, and youth community theatre in the alternative press of the time are outlined.

KEYWORDS

Amateur theatre · Popular theatre · Chilean dictatorship · Youths Cultural Production

INTRODUCCIÓN

Me propongo presentar una investigación en proceso centrada en el estudio de la producción cultural del teatro aficionado y teatro popular en relación con la construcción de subjetividades y trayectorias juveniles en los años de la dictadura cívico militar. Sostengo que estos teatros vinculados a la reorganización de los movimientos sociales y las prácticas de solidaridad en barrios y poblaciones, forman parte de las memorias eclipsadas (Montealegre, 2013) de nuestra historia teatral y social. Tiendo a pensar que la tarea de construir estas memorias no solo ha estado ensombrecida por las memorias dominantes del campo teatral —los teatros universitarios y compañías más emblemáticas del medio—, sino también por la instalación y fijación histórica de otras crónicas más fuertes, como es el teatro social obrero de inicios del siglo XX y las experiencias aficionadas y populares de base de los “largos sesenta”¹, que han desplazado las prácticas de los setenta y ochenta. No se trata, en todo caso, ni de un olvido ni de un silencio total.

1- Expresión usada desde la historia intelectual para el marco temporal que señala los procesos de transformaciones sociales y culturales iniciados en la década del sesenta y clausurados en 1973 con el Golpe de Estado. El trabajo del historiador chileno Eduardo Devés destaca como uno de los precursores de esta idea (Altamirano y Monsálvez, 2022).

2- Véase “Síntesis Archivo Oral: Taller 666. Espacio de creación y resistencia en dictadura”, disponible en el canal de YouTube del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Recurso audiovisual para consulta en <https://youtu.be/MEFPRPlux0c?si=dAOpSJ9OZ7DOFbMc>

Los informes publicados por el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA) sobre el teatro popular, poblacional y los programas de animación sociocultural desarrollados en dictadura, nos permiten tomar contacto con las experiencias a través de un valioso material histórico disponible en la página web archivoceneca.cl (Muñoz et al., 1987; Ochsenius, 1982, 1987; Ochsenius y Olivari, 1984). Los libros dedicados al estudio de la actividad teatral en Chile de Pedro Bravo Elizondo (1991), Luis Pradenas (2006) y Fernando Díaz-Herrera (2006), también presentan referencias panorámicas sobre los teatros aficionados y populares, dando cuenta de festivales, talleres y programas organizados en distintos lugares del país en esos años. Se suman otras investigaciones y proyectos que profundizan en territorios, circuitos y compañías: el capítulo dedicado al teatro comunitario en Concepción y sus alrededores en el libro de Marcia Martínez, Nora Fuentealba y Pamela Vergara (2019); la historia de la Agrupación Cultural Universitaria (ACU) de autoría de Víctor Muñoz Tamayo (2006) y la investigación de Jorge Bozo (2021) sobre colectivos formados por actores profesionales y semi-profesionales que analiza desde la perspectiva de lo popular. Quisiera mencionar también la publicación de Alejandra Jiménez (2008) sobre la Compañía Escuela Teatro Q disponible en el sitio Memoria Chilena, y los archivos sobre el espacio de creación y resistencia Taller 666, trabajados por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en su archivo oral y documental². Ambas iniciativas presentan importantes registros y reflexiones sobre espacios teatrales que congregaron a teatristas profesionales y aficionados de la época.

La mayoría de los textos señalados muestran cómo los grupos adscriben a una cierta tradición de teatro popular de compromiso político, conciencia y transformación social, fuertemente influenciados por los paradigmas de la educación y comunicación popular que marcaron los procesos sociales interrumpidos por la dictadura. Estas producciones teatrales también comparten, como otro de sus rasgos principales, la participación activa de las juventudes en los diversos circuitos: universidades, sindicatos, escuelas, poblaciones y liceos.

En los registros y narrativas de estas experiencias se hace evidente el rendimiento o eficacia social que el teatro tuvo en los tiempos de la represión, caracterizada por Luis Pradenas (2006) en el siguiente extracto:

Más allá o más acá de la estética teatral, el valor de la función social de este teatro se define por el solo hecho de existir y trascender los límites de lo prohibido; estar reunidos en un teatro puede significar un acto de “resistencia cultural”: abrir posibles e imposibles sentidos a la vida. (p.416)

Precisamente, la construcción de sentidos, tan necesaria en una época al extremo desorientadora, nos pone en contacto con la capacidad generativa del teatro como producción cultural desde la cual las personas elaboran significados sobre el mundo y construyen sus propias subjetividades y formas de estar en común (Willis, 1999). El tema de la producción cultural de sentido es fundamental para los estudios socioculturales de la comunicación, paradigma multidisciplinario desde el cual me posiciono en este estudio. Este enfoque surge en respuesta a la centralidad que tiene en el campo de las comunicaciones el análisis de los medios y sus efectos —formas de sujeción del individuo, encuadre de noticias, medios y poder, entre otras problemáticas— para atender en cambio a aquello que las personas y colectividades hacen con estos medios desde sus múltiples y particulares marcos socioculturales (Martín-Barbero, 1987; Saintout, 2011). Esta mirada estimula mi aproximación al fenómeno teatral desde el punto de vista de los sentidos de esta práctica social para y en la vida de las personas, ampliando la mirada hacia las mediaciones de esta experiencia.

Me pregunto entonces por esos sentidos que las y los jóvenes de la época tejieron a través del teatro desde sus más diversos escenarios, incluso en espacios y condiciones precarizadas, aún en esas prácticas más difusas. Me interesa particularmente indagar en las subjetividades y trayectorias juveniles mediadas por la práctica teatral, aquellas experiencias singulares y al mismo tiempo colectivas acontecidas en un contexto marcado por la violencia de Estado.

POLIFONÍAS TEATRALES Y SUBJETIVIDADES JUVENILES

Junto a la producción de sentido, como ya he señalado, mi investigación se centra en las subjetividades juveniles. Entrar en las prácticas teatrales desde la pregunta por las juventudes requiere atender a esta categoría sociocultural que ha sido disputada desde distintas disciplinas. Las juventudes en plural, como tema y problemática de estudio, comprenden la condición juvenil más allá de una cuestión etaria y biológica, reconociendo sus límites borrosos y sus múltiples manifestaciones.

Una buena síntesis la ofrece la antropóloga mexicana Rossana Reguillo (2008, 2012), estableciendo una crítica a las lecturas restringidas, estancas y generalizantes que nuestra sociedad construye sobre las juventudes, argumentando que: “los jóvenes no constituyen una categoría homogénea, no comparten los modos de inserción en la estructura social, lo cual implica una cuestión de fondo: sus esquemas de representación configuran campos de acción diferenciados y desiguales” (2012, p.26). Con ello, subraya la importancia de considerar los contextos culturales, sociales e históricos específicos, en tanto escenarios que marcan límites y parámetros para sus experiencias subjetivas; y al mismo tiempo atender a las agencias que los sujetos juveniles desempeñan desde sus prácticas organizativas y expresivas también diferenciadas.

A modo de un trazado, Reguillo (2008) nos convoca a pensar las juventudes considerando dos entradas: la pregunta por las “situaciones de despliegue” de la subjetividad juvenil, aquellas circunstancias, variables y contextos macro y micro sociales que inciden en sus procesos; y las “fuentes de sentidos” de las juventudes en tanto reservorios de imaginarios, valores y creencias desde las cuales construyen sus trayectorias y transitan sus cursos de vida. Sugiero que el teatro aficionado y popular fue precisamente esto, una fuente de sentido, un *locus* relacional, sensible y constituyente, que acompañó y sostuvo la vida de jóvenes de la época. Me pregunto entonces, ¿cómo resignifican estas experiencias las y los jóvenes teatristas de ayer desde el presente que hoy habitan? ¿Cuáles son las huellas que quedaron

en sus biografías? ¿Cómo eran las “situaciones de despliegue” —sus contextos familiares, sus infancias, sus vidas cotidianas— mientras participaban de la actividad teatral?

Para abordar estas preguntas me encuentro desarrollando una serie de entrevistas en profundidad con personas que participaron de esta actividad teatral, algunos que siguieron transitando el camino de las artes y también quienes siguieron otras rutas. A la fecha, he trabajado en la producción testimonial junto a personas que participaron de la actividad teatral escolar en el Liceo Experimental Manuel de Salas en Santiago y el Colegio Seminario Conciliar de Ancud; de la actividad teatral en las poblaciones Robert Kennedy de Estación Central y El Pinar de San Joaquín, ambas en Santiago; y del taller de teatro de la Escuela de Difusión Artística de Valdivia. Paralelamente, junto a Colectivo ARDE, hemos revisado fuentes documentales e identificado publicaciones de la época que hacen referencia a grupos y festivales de teatro popular y aficionado que conformará próximamente un conjunto documental para libre consulta en la web proyectoarde.org.

A grandes rasgos, estas fuentes corresponden a reportajes y notas disponibles en la prensa alternativa de la época, particularmente en el Boletín Solidaridad (1976-1988), publicación quincenal de la Vicaría de la Solidaridad del Arzobispado de Santiago; la Revista *La Bicicleta* (1978-1990), medio de orientación cultural y artística enfocado en el público joven; y el *Boletín Juglar* N°1 (1986) de la Red de Teatros de Base del Sur. Esta última publicación contó con la colaboración de dos importantes organizaciones que apoyaron al sector cultural, artístico y los movimientos de base en dictadura: Eco-Educación y Comunicaciones y CENECA.

TRANSFORMAR LOS RESTOS EN RASTROS: TENTATIVAS PRELIMINARES SOBRE LOS MATERIALES

La historiadora brasileña Marialva Barbosa (2019), en su estudio sobre las convergencias entre historia y comunicación, comprende la investigación sobre el pasado como la

transformación alquímica del resto, “mensajes y signos multifacéticos dispersos en el presente” (p.8, mi traducción), en rastros que nos conectan con el pasado desde un presente encarnado que es interpelado. Este proceso es activado a través de las preguntas que le hacemos a las materialidades y que le confieren determinados sentidos. Esta clave de aproximación a los documentos —sean estos orales, textuales o audiovisuales— también presente en los estudios de la memoria (Jelin, 2012), ponen de manifiesto cómo este proceso de descripción y análisis implica un ejercicio reflexivo y creativo que incluye la propia subjetividad de quien investiga.

En lo que sigue, quisiera bosquejar algunos temas emergentes de la lectura de un conjunto de documentos desde la pregunta por la presencia de las juventudes en la actividad teatral aficionada y popular y sus producciones de sentido. Un primer asunto que quisiera recalcar dice relación con las denominaciones que las y los participantes de estos teatros usan para inscribir el teatro que hacen y definirse como colectivos y sujetos. Me parece relevante que, al ejercicio hermenéutico de pre-concepción de un determinado objeto o sujeto, le siga la escucha de cómo este se dice a sí mismo. Como señala Reguillo, “las categorías no son neutras ni aluden a esencias; son productivas, hacen cosas, dan cuenta de la manera en que diversas sociedades perciben y valoran el mundo” (2012, p.25). Al respecto, dos referencias que quisiera compartir:

La nota titulada Cotupeye: teatro para sacar el susto del *Boletín Juglar* (1986) presenta la experiencia de un colectivo teatral formado al alero de los Talleres Culturales de Castro en Chiloé. El nombre Cotupeye alude a la ceremonia mapuche huilliche para “extraer el susto a las personas”, como señala Renato Cárdenas, uno de los precursores del grupo y reconocido difusor de la cultura del archipiélago (Talleres Culturales de Chiloé Chile, 1986, p.6). En la misma nota Cárdenas señala que el teatro que hacen es comprendido entonces como un teatro-medicina orientado a “animar a la gente a que salga de sus guaridas, a que no le tengan miedo al cuco de la época” (p.6). Definen su actividad como un Teatro Popular porque surge “entrañablemente ligado a lo que

ha sido el quehacer social y político de la ciudad” y en razón de la participación activa que mantienen en los actos culturales que propician distintas organizaciones: “Mudechi (Organización de Mujeres de Chile), Olla común, Sindicato de la Construcción, Pobladores sin Casa, Corporación de Promoción y Defensa de los Derechos del Pueblo (CODEPU), etc.” (p.7). Gloria, una de las mujeres que participa desde la dirección del grupo, describe cómo asume este rol desde una perspectiva popular:

Si yo llego al grupo como directora, y digo, “Vamos a hacer tal obra. tú tienes este papel, tú tal otro, y uds. se mueven así, van a decir asá”, y el grupo no aporta en nada, excepto el de seguir mis direcciones —eso no es teatro popular, sea cual sea su contenido. Aquí todos empiezan a actuar de una forma. Yo les ayudo con su interpretación, pero no se la doy. También vamos cambiando los textos. Esto creo que tiene que ver con teatro popular. Si las relaciones dentro del grupo son autoritarias, no cambiamos nada... El teatro tradicional está organizado como una dictadura. (Talleres Culturales de Chiloé Chile, 1986, p.7)

IMAGEN 1

Reportaje publicado en Juglar N°1, Boletín Red de Teatro de Base Sur de Chile, editado por el equipo de Talleres Culturales Chiloé. 1986. Fuente: Archivo FASIC

COTUPEYE: TEATRO PARA SACAR EL SUSTO
 Otaller de Castro existe desde 1982
 reconocieron el teatro actuando
 estrechamente vinculados a las organiza-
 ciones populares

Los que han integrado los grupos de teatro de los Talleres Culturales "Chiloé" han sido jóvenes pobladores que buscaban un espacio de expresión en alguna actividad. Bien pudieron haberlo hecho en un club deportivo, en un grupo musical, o tal vez en una congregación religiosa, pero llegaron a teatro porque allí tenían alguna amistad o porque alguna vez se motivaron con las presentaciones de los Talleres Culturales.

Desde 1982 han estado trabajando en los living de sus casas, desarrollando actividades, técnicas, y contenidos que los lleven a hacer un teatro a su propia y a la de su público pobladores, estudiantes y otros sectores urbanos.

Con muchos altos y bajos especialmente derivado de la periódica migración que experimentan sus integrantes que deben salir del Archipiélago para matar la tesis o estudiar. Al menos una vez al año el taller debe reorganizarse, buscar nuevos integrantes y partir otra vez.

En estos trotes el taller se cruzó con CINECA y su programa de capacitación que les sirvió para complementar, robustecer y clarificar su trabajo.

A continuación el Boletín conversa con algunos de sus integrantes, detallando esta experiencia.

ERNATO: tu empezaste con el grupo. Explicanos lo del nombre. Los muchos o curules practican un filo para extraer el susto a las personas. Le llaman COTUPEYE. Nosotros hemos estado utilizando los recitales de música, poesía, teatro y meditaciones desde 1975, para animar a la gente a que salga de sus curules, a que no les ten-
 gan miedo al cuco de la

década. Hoy, desde cierta distancia temporal, podemos asegurar que nuestros muchachos—los de la cultura—han sido muy felices. Tienen esta por la que muchos muchos hemos sido telegigantes y encarecidos por la "Santa Inquisición", para que dejemos de practicar nuestra medicina. Pero nosotros estamos ciertos que el cotupegue es bueno, que afirma nuestros pasos, y lo seguimos haciendo.

CUPÉ: Cuando yo le explico a la gente el nombre de nuestro grupo, ellos lo entienden y lo relacionan con el miedo que está sufriendo el pueblo ante la represión. Quizás no somos como los jovencitos o los Principes Valientes, pero algo hacemos.

PARA QUE LES HA SERVIDO ESTA EXPERIENCIA?

CUPÉ: Nunca había visto teatro a los 23 años. Esta experiencia ha sido única. Al comienzo no me interesaba, pero aprendí muchas cosas. Para mí fue como si hubiese actuado porque comencé a desarrollar, al tiro, esa cara de la personalidad que no tenía. Eso nos pasó a todos. Por otra parte advertí que con el teatro podía entrar cosas que no se pueden hacer entiendo a través de una conversación con alguien. Pero también desperté en otras cosas. Era un cabro que no se preocupaba de nada... estaba

muchas veces equivocado en cosas. De ahí tomé interés en lo que me rodeaba. Incluso caudá el gusto en música...ya se empezó a gustar lo que escribió Nivaldo. Fue una experiencia diferente para mí. Nueva."

JORGE: También me sirvió, [incluso en lo personal] empezó a trabajar, primero como ambulante y ahora como establecido. (Se depende). Me entregó más personalidad para tratar a la gente, porque aquí uno es generalmente algo tímido."

FIDEL: "Empecé a los 11 años. Cufé me alentó a entrar. Tampoco había visto antes teatro, pero lo fui haciendo aquí dentro, como jugando. Aprendí a desenvolverme, a tener personalidad. Lo que hago aquí se sale con ganas, así debería ser en la escuela."

ORLANDO: "Una tarde fui y me gustó el grupo. Entendí, además casi todos eran familiares míos. He tenido experiencias inolvidables a través del grupo, ya sé en qué forma específica, pero siento que sí sirvo, que sí llena."

ESTERLINDA (madre de una integrante): "Con el teatro la juventud despierta y sale adelante. Yo tengo la experiencia de mi propia hija que antes no tenía el desplante que hoy ha adquirido."

NIVALDO: "Cuando una persona se siente oprimida en su casa, en su trabajo, y quiere expresarlo—y no puede hacerlo a través de las palabras—entonces actúa las acciones. Yo me metí en teatro para poder expresar lo que sentía."

COMO ES EL TEATRO QUE VOS PRACTICAN

ORLANDO: "Siempre hemos preferido montar obras de nuestra propia creación. Cuando no ha sido así, por ejemplo, con 'Los Parientes'—que era un cuadro folclórico de corte ideológico—nosotros lo adaptamos y lo hicimos pasar guiso Chiloé."

GRACIA: También somos originales porque practicamos el teatro del grupo habla, y visto al hecho teatro antes.

Esta experiencia también la hemos tenido con el público. Esto fue muy notorio en el segundo acto de "La Equina", con un muy blico básicamente sin edad, niños y que veían teatro por primera vez. Cuando de la acción dramática se volvió bien ponda el público no sabía cómo reaccionar, al principio todos se pusieron a reír, pero luego se callaron tanto en la obra que la gente salió hasta llorando. Encontramos teatro muy realista.

Pienso que el teatro popular no tiene porque agitar las pilas y las actitudes sueltas, desprecuadas. Lo creo que hemos hecho una cierta calidad artística que es importante en la comunicación."

ERNATO: "El resultado que vamos logrando con el teatro es un proceso. Nuestra actividad está entrañablemente ligada a lo que ha sido el quehacer social y político de la ciudad. Los grupos culturales abrieron una brecha a estas expresiones y luego se insertaron en el funcionamiento de las organizaciones. Si habla un acto cultural digno de las organizaciones—Mudechi, Olla Común, Sindicato de la Construcción, Pobladores sin Casa, CODEPU, etc.—aumentan la posibilidad de propaganda, venta de entradas, arreglo del local... Recuerdo que para un acto de Neruda se nos reparon todos los locales. Detonamos el Sindicato de la Construcción, en un día, acondicionamos una bodega donde había fertilizantes, con escenario y todo. Qué tan a la pinta que lo seguimos usando constantemente por casi un año.

El grupo de teatro surgió en estas condiciones, de allí que sus integrantes, sus contenidos, y la forma de hacer teatro tenía que ver con este medio.

COMO HA FUNCIONADO EL MONTAJE TEATRAL

JORGE: "La Equina" fue nuestro primer trabajo grande y participamos en el proceso total de producción de la obra. Empezamos eligiendo el tema de la escañita. Luego, a base de improvisaciones, delineamos la trama. Se de "La Equina", con un muy blico básicamente sin edad, niños y que veían teatro por primera vez. Cuando de la acción dramática se volvió bien ponda el público no sabía cómo reaccionar, al principio todos se pusieron a reír, pero luego se callaron tanto en la obra que la gente salió hasta llorando. Encontramos teatro muy realista.

Pienso que el teatro popular no tiene porque agitar las pilas y las actitudes sueltas, desprecuadas. Lo creo que hemos hecho una cierta calidad artística que es importante en la comunicación."

tipo, cuando el grupo ya ha estado al escenario.

El trabajo rápido con sketches ha sido muy bueno para integrar a gente nueva. En dos semanas ya podían estar actuando aunque diciendo dos palabras. Por otra parte con piezas cortas podemos incluirnos en parrós, actos, etc., incorporando el elemento de humor. Tan necesario en todo tiempo. Como aprendí así aprendí a hacer humor. De repente se vi en la vida diaria tirando un chiste, una talla por allí, un doble sentido por allá. No lo había hecho en toda mi vida."

COMO HA FUNCIONADO LA DIRECCION, DESDE LA PERSPECTIVA DEL TEATRO QUERAR

GRACIA: "Si yo llego al grupo, como directora, y digo, 'Vamos a hacer tal obra, tú tienes este papel, tú tal otro, y uds. se mueven así, van a decir asá', y el grupo no aporta nada, excepto el de seguir mis direcciones—eso no es teatro popular, sea cual sea su contenido.

Aquí todos empiezan a actuar en su forma. Yo les ayudo con su interpretación, pero no se la doy. También vamos cambiando los textos. Esto creo que tiene que ver con teatro popular. Si las relaciones dentro del grupo son autoritarias, no cambiamos nada."

QUE PROBLEMAS LES ACABARA EL HACER TEATRO POPULAR

GRACIA: "El teatro tradicional está organizada como una dictadura. Nosotros hemos ido, a veces, despidiendo hacia el otro extremo. Tratamos de funcionar democráticamente, pero de repente se pierden las definiciones de roles que el mismo grupo se ha dado."

gente que no le gusta, porque viven en el centro. . . Ellos no viven la realidad. Yo les digo que vengan a las poblaciones cuando llueve. . . Y si me preguntan cómo es que soy gorda, les contesto: echen agua en una marraqueta y van a ver como se infla”.

PARAGUAS PARA EL DILUVIO

Un profesor del Colegio Nuestra Señora de las Mercedes, de Puente Alto, pidió a sus alumnos que enumeraran obras de teatro chilenas. La respuesta fue unánime: *El diluvio que viene*.

Para Ramón Toro —31, soltero, repartidor de la Revista Hoy y director del Grupo de Teatro El Globo de Puente Alto— este hecho es una evidencia inapelable de la precariedad cultural de los pobladores: “La gente sufre de encasillamiento cultural”.

La Pastoral Juvenil Obrera —consciente del mal—, diseñó un programa de trabajo cultural dirigido a los jóvenes pobladores de Puente Alto. En cierto modo, la iniciativa busca atraer a los creadores que el año pasado abandonaron los talleres, a consecuencia de “una crisis general”, según Toro.

Muchos de los grupos que peligraron entonces, habían nacido al interior de distintas parroquias. Pero esa pertenencia significaba también limitaciones. El Taller El Globo —formado hace tres años, al amparo de la Parroquia María Magdalena— tiene dificultades para presentar su obra *Mientras duerme la señora*, del autor chileno Diógenes Villatoro, en la misma parroquia.

“La juventud no está preparada para verla”, opina el sacerdote responsable de velar por los contenidos del quehacer artístico de esa comunidad cristiana. A juicio de los integrantes del taller esa *censura* alude al contenido: dos vagabundo viven en un basural, encuentran un diario viejo y leen los titulares: *Alza de leche beneficiará a todos*. La obra la presentaron en otros escenarios no eclesiósticos.

Por estos motivos, y por otros, varios grupos buscaron la autonomía. Aunque sus integrantes fueran católicos, su creatividad reclamaba que los límites se ensancharan. Así es que abrieron alas y partieron. Pidieron locales en los centros juveniles, deportivos y comunitarios. Empezaban a remontar cuando llegó una notificación perentoria: o se afiliaban a la Secretaría Nacional de la Juventud o se les negaba su existencia *legal*. Entonces, el desbarajuste.

Vuelta al alero de la Parroquia. Ahora, con la debida reflexión de la experiencia, para aprender de los errores y “salir del encasillamiento en que estamos”. Esa es la oferta de la Pastoral Juvenil Obrera. Y, al parecer, los pobladores responden. La actividad artística comienza a echar nuevos brotes, en Puente Alto.

VIVO LLAMADO A LA RESURRECCIÓN

Hacia el norponiente, bordeando la cintura de la ciudad por entre apretadas poblaciones, en San Miguel, el Grupo de teatro Villarre (vivo llamado a la resurrección), es dueño de otra experiencia.

También nacidos al amparo de una Parroquia (Santa Clara, paradero 18 de La Cisterna), su declaración de independencia fue precipitada por un conflicto con el encargado de los grupos juveniles, un año más tarde de su surgimiento, en 1976. “Se nos acusó de no cristianos. . . no nos persignábamos al entrar a la Iglesia”, nos cuenta Sergio Díaz, uno de los siete miembros que componen el taller.

Su ligazón a esa comunidad cristiana los orientó en una línea de teatro infantil, marcada por la tarea solidaria. Los comedores infantiles fueron escenarios habituales. Los ojos inmensos y sorprendidos de los niños eran estímulo suficiente.

Sin embargo, al romperse el lazo con la Parroquia, se abrió para ellos una nueva perspectiva: “Tuvinos comunicación con la juventud de la zona, que tiene una manera de pensar muy distinta a la de una comunidad cristiana. Empezamos a buscar obras que nos permitieran llegar a ellos”.



Teatro Poblacional: Cualquier escenario sirve.

El resultado: montaron en 48 la creación colectiva *El país de los ciegos* y se presentaron al Festival de Creación teatral Cristiana: “De más está decir que arrasamos con todos los premios”. Asentaban así, definitivamente, su independencia.

Hoy, funcionan —todos los Sábados y con cien por ciento de asistencia— en el Departamento Cultural de la Vicaría Sur (DECU), organismo que sólo les proporciona el local. Como grupo autónomo han producido un repertorio que va desde la puesta en escena de *La Cantante Calva*, Eugenio Ionesco; hasta una creación colectiva para los familiares de los detenidos desaparecidos.

Cada una de sus obras —tanto las de creación colectiva como las adaptaciones— apuntan al cumplimiento de los objetivos que como grupo de teatro poblacional se trazaron. “Queremos mostrar a los pobladores su realidad. Reflejar las situaciones que ellos viven.

IMAGEN 2

Página interior del reportaje Arte poblacional: cuestión de coraje. Revista *La Bicicleta* N°5, 1979, p.24-28, Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile.

La crónica “Arte poblacional: cuestión de coraje”, publicada en el quinto número de la Revista *La Bicicleta* (1978), aborda las experiencias de dos grupos: Teatro El Globo del Taller Cultural Cristiano de Puente Alto, Parroquia Santa Magdalena, y Teatro Villarre, colectivo que nace en la Parroquia Santa Clara en la comuna de San Miguel. En ambos casos se dejan ver las tensiones que produce una dirección escénica que se impone desde un saber especializado que no comparte con la comunidad. El director de Teatro El Globo, estudiante de teatro que llega a la comunidad a través de la Vicaría, hace la siguiente declaración sobre su estilo de dirección: “la teoría teatral la dejo para mí. Ellos no entenderían a Stanislavsky. Yo se los interpreto y así aplicamos sus principios de teoría teatral a nuestra práctica”. Quienes forman parte de Teatro Villarre parecen haber vivido algo similar, tal como señala Mónica Díaz, una de las integrantes del grupo. Sin embargo, y aquí lo que me interesa subrayar, frente a esta mirada

Una segunda nota titulada "Teatro Popular: la solución tiene que ser en patota", describe el teatro que hacen los y las jóvenes en las poblaciones como una forma de "subir al escenario lo que pasa todos los días para verlo con más claridad, para hablar sobre lo que pasa, formar un grupo y tener amigos" (1982, p.16).

La construcción del colectivo, el constituir grupos de pares y pertenencia en un contexto poblacional marcado por la violencia, se vuelve fundamental para sobrellevar y sostener los cursos de vidas de estos y estas jóvenes. Al respecto, en el reportaje

IMAGEN 4

Reportaje sobre la actividad teatral del Taller Cultural Cristiano El Globo, agrupación formada por habitantes de la comuna de Puente Alto. Revista *Solidaridad* N°93, p.22, 1980. Vicaría de la Solidaridad del Arzobispado de Santiago, Chile. Fondo FUNVISOL. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

CULTURA

teatro poblacional una vivencia cotidiana

• Taller Cultural Cristiano de Puente Alto trabaja desde hace seis años evangelizando a través del arte, principalmente el teatro.



Compartir la vida de cada día coincide al grupo.

Los jóvenes, porque parece que viviremos en la luz, tan aislados

EVANGELIZAR CON EL ARTE

Hace seis años —cuando comenzaron a juntarse— sólo lo hacían de tarde en tarde, cuando una festividad como Semana Santa o Navidad, requería de ellos algún montaje artístico que sirviera a los objetivos de pastoral. Los de entonces eran monitores e integrantes de los grupos de confirmación. Con el tiempo, otros muchachos que no pertenecían a la comunidad cristiana de Santa María Magdalena, pero que veían en la expresión artística una tarea propia, se fueron acercando... Hoy son casi una quincena. Sus edades, 16 a 24 años. La poesía y la música, aunque integradas también a las actividades del taller, pasan a ocupar un segundo plano ante la fuerza y estabilidad que ha adquirido el grupo teatral, y ante la claridad en sus objetivos: "Cuando hablamos de evangelizar a través del teatro —explica Daniel— entendemos algo que va mucho más allá de la anunciación de un mensaje. Nosotros somos un grupo de apoyo y nuestros montajes de una obra —por ejemplo "Mientras duerme la señora"— son para que la gente reflexione. La dramatización de una realidad coyuntural y concreta pretende despertar todos los sentidos en la gente para que reflexione después".

Para ellos, su propia realidad, la vivencia diaria, es el punto de partida. Aunque no han llegado aún a la creación propia, en forma previa a la selección de una obra —siempre de autor nacional— se abre una profunda discusión en el grupo, en torno a las inquietudes del momento y a las exigencias de su realidad más cercana. La presencia constante de personas que buscan integrarse al Taller hace más rica la reflexión: "Uno no puede llegar y plantearle a esa gente objetivos totalmente definidos, sino que debe ir integrándolos lentamente", afirma Ramón, ex estudiante de Teatro en la Universidad de Chile y director del grupo "El Globo".

El proceso se convierte en un crecimiento mutuo, en una remodelación. Los recién integrados llegan poco a poco a comprender lo que ya el taller se ha planteado como tarea, y a la vez, esta misma tarea se enriquece porque el nuevo integrante viene limpio, sin una visión "ya teatralizada" del entorno. Eliana, quien ingresó al taller hace sólo dos semanas, explica su incorporación porque le gusta el teatro y porque siente la necesidad de hacer un aporte: "Yo puedo aportar, hacer aterrizar a

como una preocupación primordial por la gente joven frente a una cultura dominante que los aliena. El consumo, la falta de oportunidades para expresarse plenamente, para valores humanos y el desconocimiento de nuestra propia cultura (la "caca que le da poca bola"), imponen que el joven asuma su propia realidad y la enfrente crítica y creativamente. El "cabro con la radio-casete pasado en la esquinilla" sucedió al grupo Kin o Queen", el que va a la discoteca a bailar "disco" o el que se encuentra una tarde en los flippers, mientras toda la casa no tienen ni para el pan" preocupa a este grupo que se surgió en su entorno un cierto conformismo... Piensan que aunque existen grupos más profesionales que están denunciando la realidad, el acceso del público poblacional, por sus menores recursos, es prácticamente nulo. Y es allí donde su labor se hace más relevante... Este no es un problema que comenzó de un día para otro. Por eso señalan que "no basta con comprender, hay un modelo económico a su espaldas cultural que actúan en nuestra contra". La evasión de sus problemas y la falta de oportunidades de los factores que han recrudescido en este último tiempo, pero que a juicio de ellos, de mucho antes no se enfrentaban con decisión. "Hay un bombardeo de cosas que nos están conmoviendo en un Nueva York chiquitito en el caso de Puente Alto", dice Daniel.

TELEVISION, UNA "FRANJA"

Pero el "bombardeo" más peligroso que deben enfrentar viene a través de la Televisión, el medio al que más accede ese público que a ellos los mueve. No sólo les preocupa la fuerza que llega una propaganda "inalcanzable", sino lo cultural, que no constituye "sino una franja" en la programación semanal y con elementos "notoriamente foráneos". Advierten que, a través de la televisión, se le está diciendo día a día al joven que "es importante, que él es sólo, que él puede ser mejor si se esfuerza, y que los demás no importan tanto como él". Así, la cultura popular —que definen como lo que el pueblo crea, le pertenece y lo interpreta— está siendo reprimida también en forma indirecta. Para ellos, es necesario hablar de lo que el hombre vive aquí y no de lo que podría vivir en una situación ajena.

Su trabajo ha logrado dar algunos frutos. "Puchas —les dicen— lo que ustedes muestran es toda la verdad. Nosotros hemos visto eso". Aberto señala como "un típico ejemplo" la fuerte penetración de "teleseries, principalmente venezolanas, en el público. Los "sentimientos fáciles" son el principal factor de este éxito: "Nuestras mujeres ven en ese galán un tipo ideal y quieren que nos comportemos así. A su vez, ella anda con todo el sentimentalismo tonto y pajaron de la oferta de la teleserie"... Al final de algunos de sus montajes, sin embargo, más de alguna mujer se ha acercado a ellos para decirles que han comprendido que "el galán amoroso, tierno y con flores" de las teleseries, no puede ser real.

Por eso, su diálogo constante con el público, con la realidad que los conmueve al primordial. De allí surge su trabajo. Tomar a los grupos de la población, a esa gente que no sabe qué hacer y anda por las esquinas inutilmente, que se juntan y despierten a la realidad es el objetivo que los mueve más allá de un interés por el teatro. Es una tarea...

UNA SIEMBRA CONSCIENTE

Aunque se han ido adaptando creativamente a la falta de medios y a un "trabajo" casi callejero, como lo califica Daniel, lo que en verdad constituye su fuerza es la comunión de sus integrantes que va más allá de su montaje "Este grupo no existiría sin una amistad que nos da siempre el deseo de recomenzar con fuerza", afirma Gilda, una de las poetas del Taller. Y la comunión surge del "compartir la vida, la de todos los días, el escucharse cada problema y saber que puede ser el de todos".

Pero esta comunión surge también y sentir que tienen una misión. "Estamos juntos podemos sembrar muchas cosas" dicen, y explican su "siembra"

LOS DIARIOS PROBLEMAS

El objetivo va más allá del solo montar una obra y mostrarla. Ellos buscan interesar a otros por hacer teatro. "Pero no teatro por el teatro", porque opinan que la expresión cultural tiene sentido cuando se plantea realidades contingentes. Una comprensión del público es también importante, porque "no estamos aquí sólo porque tenemos algo que entregar y dar, sino porque los espectadores nos importan y sus problemas tienen que ver con nosotros también".

La teatralización de la vivencia cotidiana se topa con problemas: la falta de financiamiento y de medios, no sólo materiales, sino también "intelectuales". El primero de los tres focos —que constituyen su actual capital— lo compraron luego de recolectar y vender fierro.

La Vicaría Oriente, luego de observar su trabajo hace más de 3 años, les presentó a Ramón y con eso comenzaron una etapa más seria, con director propio... Pero, pese a que la experiencia del director logró disciplinarlos y darles "algunas nociones básicas", ellos sienten carencias: "Hay problemas domésticos e intelectuales", insiste Daniel. No sólo deben recurrir a un pololo de las chiquillas, a un amigo para que aporte su granito, sino que ensayan en la pequeña sala de espera de la policlínica de la parroquia, y no tienen donde presentar sus montajes.

Tampoco pueden mostrar sus propias obras. Según Ramón, esto constituye una de las principales diferencias entre ellos y el teatro profesional: "Están Sergio Vodanovic, Marco Antonio de la Parra y otros que están traba-

"Teatro Poblacional: una vivencia cotidiana", Gilda, una de las integrantes de Teatro El Globo, señala: "Este grupo no existiría sin una amistad que nos da siempre el deseo de recomenzar con fuerza... el grupo surge de compartir la vida, la de todos los días, el escucharse cada problema y saber que puede ser el de todos" (1980, p.22).

Pero no solo los grupos poblacionales se sostienen en lo colectivo, Roberto Sánchez de 24 años, trabajador y poblador de Los Nogales, participa de la Compañía Escuela Teatro Q y expresa cómo la grupalidad es sustancial también para este espacio de formación: "lo importante es lo colectivo" y en la medida en que el grupo se vaya convirtiendo en un grupo de amigos será posible lograr ese "estado de ánimo de trabajar unidos" que tanto lo motiva (*Teatro Q un aporte real*, 1983, p.19).

IMAGEN 5

Reportaje sobre Teatro Q, compañía de teatro-escuela formada por jóvenes y liderada por el actor Juan Cuevas y la actriz María Cánepa. Revista *Solidaridad* N°167, p.18-19, 1983. Vicaría de la Solidaridad del Arzobispado de Santiago, Chile. Fondo FUNVISOL. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

CULTURA

«Q» UN APORTE REAL

Con la colaboración de actores profesionales, unos 30 jóvenes integran la primera "compañía de teatro-escuela", que busca de estrenar la obra de Esteban Guzmán, s.d., "Los Juases y Los Reyes".



Dijo, los casi 80 miembros que componen la primera "compañía de teatro-escuela" que busca de estrenar la obra de Esteban Guzmán, s.d., "Los Juases y Los Reyes". En el momento, están en los talleres de Esteban Guzmán, s.d., "Los Juases y Los Reyes", que buscan su propia expresión de la puesta en escena.

"Que florece la vida, Que crece el río sin sangre, Que retumba la justicia, Que alabamos a Dios, Que nos olvidan los fuertes, el pueblo ya se corrompe, entrecruzando los brazos, la luz comienza su ronda, Hay que crear este pueblo, Hay que hacer este país, Que de nuestra tierra, Que nos mire la gente, que nos mire la gente..."

Vienen a saludar, y los ocho de la noche, la sala Osipow Enrique Álvarez (Sala Osipow 2772) abre sus puertas al teatro. Jóvenes de distintos barrios de Santiago —integrados de la zona de Bellavista— "compañía «Q»", presentan, en memoria del cuento del autor, "Los Juases y Los Reyes", donde destaca principalmente la puesta en escena.

EL CUENTO

La obra narra la historia de la zona de Bellavista cuando el Rey de Oro con el Rey de España hicieron alianzas "y entraron al pueblo de los reyes, he por las alas fuertes labradas por el pueblo, sino por el fuerte delido, por sus cultivos". Así, demostraron a los habitantes. Regresó de Tribul que por muchos tiempos gobernará por sus cosas siempre puesto en los ojos pueblo de manera que mejor sería la justicia. El pueblo de la Paz.

Las nuevas generaciones añaden un nuevo punto al medio de la zona del momento para que "Los ojos de los vendedores y siempre estar" empiezan a jugar, "sacando las linternas del pueblo". Más tarde, el Rey de España, muestra proclama una nueva ley que "destruye a todos los privilegios reales y los otorga a todos los reyes y pueblos que que han estado unidos en el favor de la humanidad... Plus

El tiempo pasó y la idea se convirtió en lo que hoy es el grupo "Q".

CON EXIGENCIAS

Hace varios años que el actor y director Juan Cuevas trabaja con una idea: montar un grupo de teatro que sea una escuela para los jóvenes que no tienen acceso al teatro profesional. Comenzó en la Parroquia Juan Osorio (Zona Centro), por eso mismo el que jóvenes que no encuentran un medio de canalizar sus inquietudes expresaron su necesidad y su anhelo del mundo a través del teatro.

El tiempo pasó y la idea se convirtió en lo que hoy es el grupo "Q".

El no sólo se trabaja en un montaje determinado. Corral, tanto y los actores María Cánepa, Néstor Nogales y Juan Osorio. Tanto y los muchachos en la zona del teatro, expresión superior, situación y así. Tanto y los futuros actores, hay un espíritu que se va desarrollando en formación, sociología, cultura, y al que llaman "administración": "Los T" (Teatro Técnico). Con ellos trabajan Carlos Figueroa, y el grupo "Q" como una comunidad de trabajo, observando a los actores. En abril, más de 200 jóvenes se acercaron hasta la sala Osipow Enrique Álvarez, atraídos por el espíritu realista y los ideales de los actores. De los que legaron, se entusiasman los que quieren ser actores. De los que legaron, se entusiasman los que quieren ser actores. De los que legaron, se entusiasman los que quieren ser actores.

De los actores, Roberto es el más antiguo. Los demás llegaron en abril, y hasta ahora han pasado los días. Roberto, Margarita, María José, los actores, se entusiasman con un sueño de 50 mil pesos. Tanto y los muchachos en la zona del teatro, expresión superior, situación y así. Tanto y los futuros actores, hay un espíritu que se va desarrollando en formación, sociología, cultura, y al que llaman "administración": "Los T" (Teatro Técnico). Con ellos trabajan Carlos Figueroa, y el grupo "Q" como una comunidad de trabajo, observando a los actores. En abril, más de 200 jóvenes se acercaron hasta la sala Osipow Enrique Álvarez, atraídos por el espíritu realista y los ideales de los actores. De los que legaron, se entusiasman los que quieren ser actores. De los que legaron, se entusiasman los que quieren ser actores.

CULTURA

UNA FECECH CUESTIONADA

Una muestra de Fecech reúne con la reprobación de ocho directores de alumnos del plantel.

U Chile

Alta la sociedad. Saber que estamos dando un momento importante de nuestra realidad".

Boris Corra 21 años, estudiante de electrónica en INACAP, vive en la comuna de Quinta Normal. Pablo Martínez (24 años, contador asistente) vive en la comuna de La Reina. El primer día, según por lo técnico porque no ha tenido tiempo para la animación y porque estaba electrónico. El se encargó de la iluminación. Patricia Díaz más de veinte años y de economía. Con pocas palabras han ido describiendo prácticamente todo, y el resultado está en la obra "Los Juases y Los Reyes" en el teatro Osipow.

Para, aunque se dedican a lo técnico, están también en la obra y se integran al grupo en que buscan algunas que cualquier actor.

ALGO DISTINTO

Lo que más entusiasma a todos es el sentir que están haciendo algo diferente al teatro profesional, algo diferente en lo que se refiere a la forma. De hecho, cubren a 18 actores —todos a la vez— sobre un escenario y que no se vea una multitud, y desde cada uno está diciendo algo diferente, es un lugar nuevo que ha formado la relación a los profesionales del teatro que han llegado a ver aquí al pueblo de Santiago. Según Juan Cuevas, lo que allí está presente es "la capacidad de permitir y de organizar de la gente de nuestro pueblo". Cree que los que hacen a este grupo y permanecen en él, se deben ser personas que no tienen "la usual mentalidad de un funcionario", sino como una institución que se va desarrollando y que se va fortaleciendo a través de la participación popular que está siendo desarrollada.

Otros que la interpretación de la puesta en escena del grupo se encuentra en este momento, porque creen que una etapa "transitoria de postproducción". Pero que el destino de "Q" se dirigirá al mundo poblacional, porque "ellos son los que profesionalmente y como ser en todo postproducción".

U Chile

Una muestra de Fecech reúne con la reprobación de ocho directores de alumnos del plantel.

Con la participación de otros miembros de la 11ª planta de alumnos de la Universidad de Chile fue organizado el encuentro "Fuerza de Chile" que se realizó en el teatro Osipow Enrique Álvarez. El encuentro se realizó en el teatro Osipow Enrique Álvarez. El encuentro se realizó en el teatro Osipow Enrique Álvarez.

El encuentro se realizó en el teatro Osipow Enrique Álvarez. El encuentro se realizó en el teatro Osipow Enrique Álvarez. El encuentro se realizó en el teatro Osipow Enrique Álvarez.

El encuentro se realizó en el teatro Osipow Enrique Álvarez. El encuentro se realizó en el teatro Osipow Enrique Álvarez. El encuentro se realizó en el teatro Osipow Enrique Álvarez.

4- Cápsula audiovisual del proyecto “Teatros y Juventudes en dictadura”, disponible en el canal de YouTube de Proyecto ARDE. <https://youtu.be/YIIGqK6FLB0>

5- Alvarado Orellana, C. (2023). “El taller de las libres”: construcción de memorias sobre el teatral escolar como espacio de agencia de jóvenes estudiantes en tiempos de la dictadura cívico-militar en Chile. *Clepsidra. Revista interdisciplinaria de estudios sobre memoria*, 10(19), 134–151. <https://doi.org/10.59339/ca.v10i19.517>

REFLEXIONES AL CIERRE

Volver la mirada al teatro aficionado y popular nos permite reconocer esta expresión como parte fundamental de nuestra historia teatral y social. Explorar, conectar e incorporar la diversas esferas y repertorios que enriquecen nuestro quehacer resulta clave para construir un campo polifónico que integre y abrace su heterogeneidad.

Son muchas las cuestiones que quedan pendientes por incluir y delimitar en esta investigación. Los documentos permiten bosquejar la producción de sentidos que las y los jóvenes construyen a través del teatro, identificar algunas agrupaciones y nombres de participantes, conocer ciertos contextos y condiciones de producción. Sin embargo, la dimensión propiamente subjetiva sobre estas experiencias se construye sobre todo en el marco de las entrevistas y los relatos que visibilizan el tejido entre teatro y vida.

Para atisbar la singularidad del testimonio, quisiera adelantar la presentación de una cápsula audiovisual que elaboramos desde Colectivo ARDE⁴, a partir de los relatos de Claudia Godoy y Marcela Morales, liceanas teatreras del taller del Liceo Experimental Manuel de Salas en los años ochenta. Estas entrevistas fueron realizadas en junio del 2021 y forman parte de un artículo publicado a inicios de este año en *Clepsidra. Revista interdisciplinaria de estudios sobre memoria*, disponible en línea para quien quiera consultarlo⁵. Me emociona mostrar estos extractos de testimonios en este lugar y que la Casa Central de la Universidad de Chile pueda ser hoy una caja de resonancia para contener y amplificar estas historias. Y es que justamente el Liceo Manuel de Salas es parte de esta universidad y fue el establecimiento escolar donde cursé todos mis años de liceana durante los primeros años de la llamada transición. Fue una época marcada por la disputa constante de la comunidad escolar por volver a esta casa de estudio, pertenencia que la dictadura le había arrebatado. Al igual que Claudia y Marcela, fue en este liceo que me inicié en el teatro junto al querido profesor Jaime Guzmán Carvajal, a quien también quisiera nombrar y traer a la memoria, reconociendo las huellas que dejó en la formación de tantas generaciones de liceanos y liceanas, teatreras por afición.

REFERENCIAS

- BARBOSA, M. (2019). Comunicação e história: confluências. *Interin*, 24 (2), 4-20.
- BOZO, J. (2022). *Teatro popular en Chile. Entre dictadura y transición política*. Editorial El Otro Cuarto. <https://www.elotrocuarto.cl/teatropopularenchile/>
- BRAVO-ELIZONDO, P. (1991). *Raíces del teatro popular en Chile*. Impresos D & M.
- DÍAZ-HERRERA, F. (2006). *Teatro social en Chile: una historia inconclusa*. Fondart.
- EDWARDS, P. Y DE LA FUENTE, A. (1978). Arte poblacional: cuestión de coraje. *Revista La Bicicleta*, 5, 24-28. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100795.html>
- JELIN, E. (2012). *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno de España Editores.
- JIMENEZ, A. (2008). *Compañía Escuela Teatro Q. Un hito de los años ochenta*. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-546095.html>
- MARTÍN-BARBERO, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*. Gustavo Gili.
- MARTÍNEZ, M., FUENTEALBA, N. Y VERGARA, P. (2019). *Teatro y Memoria en Concepción: Prácticas Teatrales en Dictadura*. Nómada Sur Ediciones.
- MONTEALEGRE, J. (2013). *Memorias eclipsadas: duelo y resiliencia comunitaria en la prisión política*. Editorial Asterión.
- MUÑOZ TAMAYO, V. (2006). *ACU rescatando el asombro: historia de la Agrupación Cultural Universitaria*. Libros La Calabaza del Diablo.
- MUÑOZ, D., OCHSENIUS, C., OLIVARI, J.L., VIDAL, H. (1987). *Poética de la población marginal: Teatro poblacional chileno: 1978-198*. *Antología crítica*. The Prisma Institute.
- OCHSENIUS, C. (1982). Encuentro de teatro poblacional. CENECA. <http://www.archivoceneca.cl/>

- OCHSENIUS, C. Y OLIVARI, J.L. (1984). Métodos y técnicas de teatro popular: revisión crítica, sistematización y propuesta. CENECA. <http://www.archivoceneca.cl/>
- OCHSENIUS, C. (1987). Teatro y animación de base en Chile. CENECA. <http://www.archivoceneca.cl/>
- PRADENAS, L. (2006). *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglo XVI-XX*. LOM ediciones.
- REGUILLO, R. (20 de octubre de 2008). *La condición juvenil en la América Latina contemporánea: biografías, incertidumbres y lugares* [Discurso principal]. Conferencia Observatorio Argentino de Violencia en las Escuelas. https://www.youtube.com/watch?v=qLiZOUUqa_U&t=7s
- REGUILLO, R. (2012). *Culturas juveniles. Formas políticas del desencanto*. Siglo Veintiuno Editores.
- SAINTOUT, F. (2011). Los estudios socioculturales de la comunicación: un mapa desplazado. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, (8-9), 144-153. <http://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/369>
- Talleres Culturales Chiloé Chile. (1986). Cotupeye: teatro para sacar el susto. *Juglar*, Boletín Red de Teatro de Base del Sur. Archivo Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas.
- Teatro Popular: la solución tiene que ser en patota. (1982). *Solidaridad* 130, 16-17. Fondo FUNVISOL. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
- Teatro poblacional. (1980). *Solidaridad*, 93, 22. Fondo FUNVISOL. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
- Teatro Q un aporte real. (1983). *Solidaridad*, 167, 18-19. Fondo FUNVISOL. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
- Tercer Festival de Expresión Joven. (1983). *Solidaridad*, 161, 18. Fondo FUNVISOL. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
- Willis, P. (1999). Producción cultural y teorías de la reproducción. En Fernández Enguita, M.(Ed.), *Sociología de la Educación*, (640-659). Ariel.

Cómo citar este artículo:

Alvarado Orellana, C. (2023). Polifonías teatrales y juventudes en dictadura: el teatro aficionado y popular en la construcción de subjetividades y trayectorias juveniles de la década del ochenta en Chile. *Teatro*, (10), 57-71.