

# Teatro chileno del 70: la continuidad utópica

**CORENTIN ROSTOLLAN-SINET**

Université Lumière Lyon 2,  
Francia  
Universidad de Chile

## RESUMEN

Producto de ocho años de investigación sobre la actividad teatral que se ha desarrollado dentro de los campos de concentración chilenos en los primeros años de la dictadura cívico-militar, el presente artículo se propone retomar un diálogo historiográfico inconcluso en torno a la década del setenta y su significado para la historia teatral nacional. Revisitando las teorizaciones predominantes en el campo de la historia del teatro en dictadura, y cruzándolas con los hallazgos de un estudio profundo sobre el fenómeno teatral concentracionario en Chile, propone un nuevo marco historiográfico para entender al teatro chileno de ese periodo, postulando la posibilidad de una continuidad. Volviendo a la importancia de la utopía como un concepto clave para entender la especificidad de este segmento de la historia del teatro chileno y sus fracciones marginales, este texto sugiere nuevas lecturas históricas, filosóficas y políticas a cincuenta años del Golpe.

## PALABRAS CLAVE

Teatro chileno · Dictadura · Utopía · Campos de concentración · Marcos historiográficos

## ABSTRACT

Originated in an eight-year long research on concentrationary theatre during the Chilean dictatorship, this article resumes what is still an unresolved historiographical dialogue around the seventies and its meaning for Chilean theatre history. Revisiting the theories that have found prominence around theatre and dictatorship and cross-referencing them with the findings of the beforementioned study of theatre groups and practices inside the Chilean concentration camps, it suggests a new historiographical framework for the evolutions of

Chilean theatre in that period, postulating the possibility of a continuity. Signaling back to the importance of utopia as a key notion to understand the specificity of this historical segment of Chilean theatre and of its marginal expressions, this essay recommends new historical, philosophical and political approaches, fifty years after the Coup.

#### KEYWORDS

Chilean theatre · Dictatorship · Utopia · Concentration camps · Historiographical frameworks

### 1.

La oportunidad que nos presenta este año para cuestionar el avance del relato histórico teatral sobre la época de la dictadura, nos presenta al mismo tiempo la interrogante de saber cómo podemos reelaborarlo a la luz de la actualización de la memoria colectiva que va a generar esta conmemoración en el ámbito social, político y jurídico. La escena teatral chilena ha sido, indudablemente, un lugar de memoria protagónico en toda la postdictadura; un espacio importante para la construcción de la memoria nacional, y la elaboración de su crítica. Hablando desde la perspectiva, ahora, del historiador teatral, es importante señalar que una gran parte de la labor historiográfica que se ha llevado a cabo en torno al teatro moderno –y sobre todo, post 1973– ha sido iniciativa de muchxs sociólogxs, filólogos o historiadorxs de la cultura. Esta discusión ha ocupado a una gran parte de la academia en los ochenta y en los noventa y ha conocido un declive notable a partir de los dos mil (con la excepción de un rebrote entorno a la conmemoración de los cuarenta años del Golpe, en 2013). El diálogo historiográfico ha quedado en suspenso, sobre todo, en torno al mismo periodo de la dictadura: lo que representó el Golpe de 1973 para el sector teatral y, por consiguiente, lo que ha sido del teatro chileno en dictadura es quizás la conversación más inconclusa en la historiografía teatral nacional hasta el día de hoy.

Desde la academia, los cincuenta años del Golpe de Estado nos enfrentan con la interrupción de esta labor historiográfica, y con la dificultad persistente de pensar algún tipo de continuidad en el desarrollo del teatro chileno post 1973. Tenemos claro el concepto

de una identidad del teatro chileno previo al Golpe: sea desde la perspectiva de una renovación del teatro nacional en la década de los cuarenta, o de una historia ininterrumpida de teatralidades sociales, militantes y populares desde inicios del siglo XX, la continuidad del relato histórico-teatral se mantiene de manera constante hasta el año 1973. Se ha logrado, luego, restablecer cierta continuidad historiográfica entre la época de la dictadura y la actualidad, apuntando —desde aproximadamente el año 1976— a la aparición de un “nuevo teatro”, nacido en dictadura y principal protagonista de las transformaciones duraderas del teatro chileno a lo largo de la postdictadura y hasta el día de hoy.

Sin embargo, el periodo de 1973 a 1976 ha sido el que más ha entorpecido los intentos historiográficos; y persiste, luego de cincuenta años, la “impresión” de una discontinuidad. Insistiré en la palabra “impresión” porque, más que un consenso dentro de la academia, se trata más bien —a mi parecer— de la naturalización de un paradigma del quiebre. Es más, muchos de los trabajos que iré señalando han expresado de forma más o menos abierta sus inquietudes sobre este tema e incluso la intuición de una posible continuidad. Las investigaciones que he realizado en los últimos ocho años me han llevado a reconsiderar la historiografía teatral de los años setenta a propósito del tema del teatro concentracionario en Chile. Tal reconsideración arroja luz sobre el asunto de la continuidad e incluso podría ser la pieza que faltaba para completar el rompecabezas.

Hace cuarenta años, en 1983, los sociólogos del CENECA María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius publicaban un estudio fundamental para la historia teatral del periodo: *Transformaciones del teatro chileno en la década del 70*. El mismo año, Grínor Rojo publicaba desde los Estados Unidos otro texto de importancia sobre el tema: *Muerte y resurrección del teatro chileno*. Esos dos textos fundacionales inauguran un debate historiográfico sostenido sobre el teatro de los setenta, y las consecuencias a mediano y largo plazo del Golpe de 1973 sobre la evolución del teatro chileno. Rojo apunta abiertamente al tema de la continuidad histórica-teatral como un desafío para la academia:

En estas páginas ofreceremos un cierto número de datos (...) acerca de las consecuencias de ese Golpe de Estado para el movimiento cultural y teatral chileno de principios de los años setenta y acerca

de la aparición de un “nuevo” teatro en el país a partir de 1975 o 1976. (...) Pretendemos registrar y sistematizar en ellas un material que hasta la fecha se encuentra disperso, en el mejor de los casos, e inédito, en el peor. (...) De ahí lo de muerte y resurrección, esta segunda indicio claro de un recobro, aunque tal vez no — y esto es lo que habría que verificar a la larga — de una continuidad. (p. 67)

La investigadora británica Catherine Boyle plantea una preocupación semejante por el problema de la continuidad en sus trabajos publicados en 1992, a raíz de dos estudios realizados en Chile en 1985 y 1988. Si bien representa evidentemente una ruptura, el momento de una pérdida de la coherencia dentro del desarrollo del teatro nacional, la confusión historiográfica que genera el Golpe se ha expresado de manera notable en todo el debate que genera todavía hoy el controvertido concepto de apagón cultural (Campos Menéndez, 1983; Donoso Fritz, 2019; Hurtado y Ochsenius, 1983; Jara Hinojosa, 2020; Rojo, 1983). Si el Golpe se convierte en un momento de fractura historiográfica, es bien porque “this break with the past was imposed by political circumstances, not by a natural artistic process of questioning methods of production, of creation, or on the role of theater in society” [esa ruptura con el pasado es producto de la contingencia política, y no de un proceso artístico natural que haya puesto en cuestión los métodos de producción y creación, o el rol del teatro en la sociedad]. (Boyle, 1992, p. 164)

Esto, por supuesto, se tiene que entender como el resultado de una estrategia de desaparición planificada por el régimen. En 2009, Luis Hernán Errázuriz profundiza el análisis del Golpe, deteniéndose en el estudio de los mecanismos estéticos de configuración de la sensibilidad ciudadana que implementa el régimen militar, dispositivos de los cuales depende fundamentalmente el establecimiento de su legitimidad institucional. Errázuriz entiende el Golpe como un dispositivo integral de transformación de la sensibilidad mediante “alteraciones y cambios que tuvieron lugar en diversos ámbitos de la cultura visual, sonora y espacial” (2009, p. 137). En cuanto acontecimiento estético-cultural, el Golpe procede entonces a la eliminación, “destrucción y suplantación” de las “expresiones culturales de la Unidad Popular” (“operación limpieza”) y al implemento de una campaña “de restauración” que es, en verdad, la instalación de un nuevo orden estético. Pone así en

evidencia que el régimen cívico-militar, no solamente dependía de esa fractura estético-política para mantenerse en el poder y legitimarse, sino también de que dicha ruptura se mantuviera, y se generara así una “brecha insalvable” en el campo de la historia —estrategia que demuestra su eficacia hasta en la actualidad.

A su vez, en un esfuerzo por dar cuenta de la “desarticulación” y “rearticulación” que padece el sector teatral a raíz del Golpe, Hurtado y Ochsenius subdividen los años setenta en dos fases consecutivas (1983). Según ellxs, un primer periodo —entre 1973 y 1976— queda marcado por la “desarticulación” (p. 16) de los “teatros dependientes de organizaciones político-sociales y de organismos estatales” (p. 19) (i.e. el movimiento de teatro aficionado poblacional, sindical y campesino, y los teatros universitarios) por una parte; y, por otra parte, por el crecimiento del “teatro profesional independiente santiaguino” que “sobreviv[e] en la exclusión” (p. 23). El segundo periodo —entre 1977 y 1980— corresponde a una “reactivación económica, cultural y luego también, política” (p. 16) que coincide con la denominada “resurrección” que señala Rojo, y a la fase de “revitalización” post 1976, señalada por Boyle. Así bien, si no plantean abiertamente el tema de la continuidad como un punto historiográficamente problemático, Hurtado y Ochsenius recurren a este término en dos ocasiones específicas: primero para referirse a la trayectoria del Teatro Ictus (“el único que mantiene continuidad de funcionamiento”, p. 20), y luego para caracterizar a lo que definen en su estudio como “teatro independiente” (“movimiento [que] mantiene fuertes lazos de continuidad dentro de la ruptura histórica”, p. 32); y, en particular, al denominado “teatro-expresión” (p. 26), una división del teatro independiente, aficionada, y que

recoge más directamente la urgente necesidad de expresión y de reflexión sobre la realidad que algunos grupos sociales poseen, se realiza en lugares no públicos (...) [y] por tanto viola a los códigos, formas de producción y roles especializados del teatro profesional “bien hecho” siendo, en definitiva, un laboratorio experimental.  
(p. 26)

Al revisar estos trabajos, queda claro que a pesar de los intentos por sintetizar y caracterizar el curso y desenlace de esta “rearticulación” radical, la atomización del sector teatral nacional después del Golpe genera una profunda confusión. Pero destaca también que las únicas

(y tenues) señales de continuidad apuntan directamente hacia actividades y prácticas teatrales bastante marginales y poco definidas.

En trabajos anteriores, he llegado a profundizar el análisis en torno a este momento de fragmentación del teatro chileno (Rostollan-Sinet, 2018, 2020, 2022). Como lo mencionaba previamente, me he dedicado desde el año 2015 a construir un estudio general de los grupos teatrales que se formaron dentro de los campos de concentración durante los tres primeros años de la dictadura, junto con un análisis estético de sus obras y montajes. El periodo que señalo es crucial: 1973-1976, y coincide justamente con la “primera etapa” señalada por Hurtado y Ochsenius. Tanto ellxs como Rojo y Boyle mencionan los grupos concentracionarios. Otros trabajos han prestado más atención al tema (Andrade, Fuentes y Sastre, 1994; Bravo-Elizondo, 1991; de Toro, 1984; Hurtado, 1998; Lepeley, 2000; Pradenas, 2002; Ramírez Pérez, 2014; Rizk, 2010; Versényi, 1996), pero sin nunca llegar a considerarlo, ni como un fenómeno que mereciera mayor análisis político-estético, ni tampoco con la premisa de entenderlo como un fragmento clave dentro de la reconstitución de la continuidad histórica-teatral.

## **2.**

En realidad, el teatro concentracionario representa un fragmento considerable y un momento significativo de la historia teatral chilena en los setenta. No se trata solamente de fenómenos dispersos, esporádicos e inconexos, sino de un fenómeno artístico-político generalizado en todo el territorio, y constante a lo largo del periodo 1973-1976. Más de cien obras, montajes y performances se han inventado, escrito o representado en el universo concentracionario en un plazo de tres años, un repertorio abundante que lamentablemente, hoy por hoy, no se podrá lograr reconstituir del todo. Más importante aún para la reflexión que nos ocupa: hay dentro de esta fracción del teatro chileno en dictadura una coherencia socio-político-histórica y estética entre las prácticas de cada grupo y esto, a pesar de la distancia geográfica y de las particularidades de cada contexto concentracionario. El material que he podido rescatar en el transcurso de esta investigación es tan sólo una porción de la profusa producción que tuvieron esos grupos, lo que permite entrever cuánto de este mundo teatral ha desaparecido ya. Pero son también tres años y

**1-** Me refiero aquí a los campos de Pisagua, Chacabuco, Ritoque, Puchuncaví, Tres Álamos (tanto en el campo de hombres como en el de mujeres) e Isla Dawson.

siete campos<sup>1</sup>; una suma de experiencias disponibles para poder reconsiderar las trayectorias y genealogías particulares y colectivas, y esbozar nuevas posibilidades para la continuidad.

A la hora de plantearse una estética del teatro concentracionario chileno, el determinante político es fundamental. En contraste con el teatro de los campos del nazismo o en los gulags soviéticos, el único denominador común a todxs lxs presxs de los campos chilenos era su pertenencia a movimientos políticos y sociales de la izquierda revolucionaria. Es preciso insistir en ello para entender el tipo de teatro que surge dentro de los campos y acercarse a las dinámicas de socialización artístico-cultural de quienes conformaban esos grupos. Esto es, el acercamiento de cada unx al teatro (la formación universitaria, las experiencias espectatoriales), las concepciones militantes del rol político del teatro y de sus aplicaciones como herramienta de lucha... Otro parámetro que cabe destacar es la importancia de la trayectoria del artista concentracionarix después del campo. Ahí, la “fracción concentracionaria” se vuelve a juntar, en parte, con otra fracción del teatro chileno en dictadura: la fracción del exilio. Una gran parte de lxs que participaron de los teatros concentracionarios se fueron exiliadxs al extranjero y ahí siguieron creando, dando paso a una continuidad de su “temporada concentracionaria”. Ese es el caso del Teatro Aleph, radicado en Francia; del Teatro Sandino, en Suecia; del Teatro Vuelvo Al Sur, en Ginebra; y de muchos más, compañías chilenas cuyo camino dentro de la historia teatral nacional ha llevado a dos territorios extremos creados por la dictadura: dentro de la cárcel y fuera del país. Lxs que, al salir del campo, no se reincorporaron al sector teatral nacional lo explican de distintas maneras: muchxs eran aficionadxs y no volvieron a repetir la experiencia; para otrxs, las oportunidades laborales en el teatro, en dictadura, no les ofrecían medios de subsistencia; otrxs, con arresto domiciliario, aterrizadxs o traumadxs, se vieron obligadxs a mantener un perfil bajo. Un caso notable de continuidad histórica-teatral en los setenta es finalmente el ejemplo de lxs que volvieron a integrar el sector teatral o televisivo en Chile. Para mencionar tan sólo algunxs de ellxs, podemos destacar a Frida Klimpel, emblemática actriz de la ATEVA, en Valparaíso, en los ochenta y noventa (y previamente actriz del grupo de teatro en el campo de Tres Álamos); Carlos Genovese, actor, director y dramaturgo del grupo de teatro del campo de

Puchuncaví que pasaría a integrar el Ictus a fines de los setenta; o el comediante Jorge Navarrete quien, antes de llegar a la televisión, fue una figura emblemática del teatro en el campo de Pisagua.

### 3.

Cuando Óscar Castro hablaba del teatro de los campos, casi siempre hablaba de un “teatro utópico”:

Sí que era un espacio utópico ahí en el campo de concentración (...) era como una tragedia griega, ¿no? porque estaban los actores y el público formando una sola historia. (...) Se creó otro espacio utópico donde decíamos nosotros que los militares cuidaban el único espacio libre que tenía Chile, del país entero que estaba preso. Porque en el campo de concentración, nosotros podíamos tratarnos de compañeros, (...) todas esas cosas que tú no podías hacer al exterior. Todo eso se transformó en una contradicción permanente.” (Uribe, 2020, 26’23”)

Me parece preciso destacar este uso de la palabra “utópico”, en la medida en que la noción de utopía se ha asomado en muchos aspectos de esta investigación. Esto tiene que ver, ante todo, con que el teatro concentracionario representa efectivamente un espacio paradójico. Por definición, el campo de concentración es un no-lugar, desterritorializado y destemporalizado; configura un espacio indefinido, de alguna forma imposible, un “mundo aparte”. Pretende apartar absolutamente al sujeto del mundo exterior, de cualquier familiaridad o cotidianidad: toda la estrategia despersonalizadora de la institución concentracionaria se funda en el establecimiento de esta “dimensión paralela”. En este sentido, el campo de concentración es una forma de las instituciones sociales que Foucault designaba como heterotopias (1966a, 1966b), tanto espacio físico y concreto como dispositivo de producción de imaginarios que establece otro régimen de espacio –un espacio ficticio–solapado. Dentro de los límites del campo, se suspende el régimen de significación que permite al sujeto individual establecerse como una persona autónoma y autodeterminada mediante la libre apropiación de su entorno, y el control sobre su existencia.

Lo interesante entonces es que el teatro, siguiendo a Foucault, constituye otro dispositivo heterotópico –esencialmente constituido

para producir “otros espacios” al interior de un espacio determinado, mediante un proceso de ficcionalización. Teatro y campo de concentración encajan a su vez en otra macro-heterotopía, que es la dictadura, régimen-laboratorio diseñado para imponer un nuevo régimen espacial-social. El teatro *en* campos de concentración *en* dictadura se convierte en una muñeca rusa de dispositivos heterotópicos, una cadena de dispositivos de excepción, regulación social y producción de imaginarios interdependientes y contradictorios entre sí. Esta condición lo vuelve un objeto historiográfico particularmente problemático. Precisamente, si consideramos, por un lado, a una fracción del sector teatral cuya actividad en el territorio nacional se mantiene bajo censura o en relativa clandestinidad y, por otro lado, a otra que se desarrolla en el exilio, el teatro concentracionario ocuparía un territorio absurdo a la vez *adentro* y *afuera*. Artistas chilenxs y dramaturgia chilena, teatro chileno *hecho en Chile* —y, a la vez, *fuera* del país: esta paradoja topológica incide directamente en la determinación del proceso creativo del artista concentracionario:

El Aleph se fue a hacer teatro en las poblaciones primero —ni siquiera poblaciones, sino tomas de terreno. Queríamos formar grupos de teatro con obreros; pero lo interesante fue que la gente de las tomas de terreno no quería hacer piezas sociales. Quería hacer piezas de amor, como escuchaban en la radio o veían en las telenovelas que había entonces. Nosotros no logramos convencerlos nunca que había que hablar de la revolución, que era un momento importante (...) y nosotros, cabros jóvenes, en vez de estar de acuerdo con ellos y meter el barretín político en el medio de la telenovela, nos íbamos muy defraudados de que esos muchachos de las poblaciones no quisieran hacer la revolución. (*Óscar se ríe*) (...) Durante el gobierno de Allende, yo escribía teatro con el objetivo de que no sea panfletario, y de que sea de izquierda. Quería que el tipo que lo escuchara en el escenario pensara: ¡puta que es de izquierda este loco! Yo sufría mucho de ese imperativo: ¿qué es el revolucionario real? ¿Dónde está? Paradójicamente, yo era más libre en el campo de concentración que afuera, más libre que en los años de Allende. Porque dejé de tratar de convencer al resto del mundo de que era un buen revolucionario: ¿a quién voy a tener que convencer que soy de izquierda, si ya estoy en un campo

de concentración? Antes, yo mismo me privaba de libertad para crear. En prisión, tenía una libertad completa para escribir. Nunca he tenido tanta libertad para escribir: esa es la contradicción más hermosa. (Rostollan-Sinet, 2021, p. 5)

La paradójica “libertad condicional” del artista concentracionario respecto del proceso creativo no depende solamente de la posibilidad que le brinda el teatro de emanciparse del contexto represivo del campo: también tiene que ver con un cambio radical del mismo dispositivo de producción socio-estética de la obra, en comparación con las lógicas de producción teatral en libertad. Es cierto que al detenido concentracionario “no le puede pasar nada mucho peor” –su existencia entera puesta en suspenso, entre la vida y la muerte, fuera de su control. Pero como creador, en el campo se encuentra “liberado” de todo un conjunto de determinantes de la producción teatral: un horizonte de expectativas del público, las instituciones y del mismo sector artístico. Estos conforman un dispositivo normativo que ya no opera como tal dentro del campo; aunque se mantenga, no obstante, reconfigurado de forma muy específica. No hay competitividad en el ámbito de la programación, tampoco en las lógicas de reconocimiento simbólico y de posicionamiento social que suelen condicionar una carrera artística. El dispositivo de evaluación y de producción del valor estético se ajusta a otras normas y criterios. El público está “asegurado” y se encuentra en contacto directo con el grupo de creación, su composición sociodemográfica es poco diversa y excepcionalmente coincidente con las de lxs mismxs artistas. El campo se convierte en una “nueva institucionalidad cultural”, donde los parámetros que determinan el curso del proceso creativo son otros, y donde el “medio” artístico adapta sus prácticas en función de ello. La paradójica (y relativa) “libertad de creación” que señala Castro es la otra cara de la moneda de lo que describía Sergio Vodanovic a propósito de la reconfiguración del contexto de producción teatral en dictadura:

Hoy, la evolución de la producción creativa de un dramaturgo latinoamericano coincidirá siempre con la evolución política de su país – esto es, más o menos de acuerdo al nivel de libertad o represión que en él exista. Y sólo examinando la historia política de estos países se pueden comprender los silencios, radicalizaciones y frivolidad aparente de los autores. Hay épocas en que la aparición

de una comedia liviana, inofensiva, y sofisticada es un mejor índice del nivel de represión política que rige en un cierto país, que la pieza más inflamatoria del teatro revolucionario. (En Hurtado y Ochsenius, 1983, p. 27)

Así como el teatro “en libertad” se ha tenido que adaptar a un contexto de vigilancia y censura, convirtiendo al “doble lenguaje” en un dispositivo dramático paradigmático en la época de la dictadura, la dramaturgia concentracionaria nace de la adaptación a un contexto muy específico. El análisis estético de cualquier montaje u obra elaborado en el periodo de la dictadura requiere un análisis muy contextualizado de las condiciones en las que se crea y se representa. En el caso de los teatros concentracionarios, el análisis tiene que partir de su condición de excepción topológica. Espacios aberrantes, teatros que no deberían existir, dan a luz a un teatro que no hubiera existido como tal –hasta, quizás, que no hubiera podido existir– en el “curso normal” de la historia teatral nacional.

Una parte importante del repertorio teatral de los campos corresponde a una dramaturgia propiamente concentracionaria. Muchos de los teatreros concentracionarios no tenían experiencia teatral previa y “partieron haciendo teatro en los campos”. Un ejemplo muy poético es el caso de Mario Molina Domínguez, ex ingeniero eléctrico porteño, “auto convertido” en dramaturgo durante su detención y que firma sus obras con lo siguiente: “Mario Molina, dramaturgo diplomado de Chacabuco, campo de concentración”. Más allá de las obras escritas dentro de los campos, es la condición dramática misma de cualquier montaje concentracionario la que lo convierte en una forma estética extremadamente situada. El teatro concentracionario conforma algo así como un dispositivo estético-fenomenológico *site specific, in-formado* por condiciones muy específicas que determinan su acontecimiento – y de las cuales él *depende* esencialmente. Esto es, hacer teatro para un grupo de presxs políticxs afectadxs psicológica y existencialmente por su situación, así como para un grupo de militares que forma parte del público; hacerlo en un espacio que no es solamente un teatro, sino también un campo de concentración, y bajo el imperativo de disimular tanto el significado político-cultural del montaje como el alcance real del acto de emancipación que representa semejante actividad. Todos esos elementos contextuales condicionan

la producción de una *dramaturgia específica, topoespecífica*; en fin, un verdadero teatro *de los campos*.

Al mismo tiempo en que es profundamente heterotópico –y, seguramente, por eso mismo– el repertorio teatral concentracionario es de los que mejor nos permite hilvanar un relato histórico continuo. Si algunas obras se escribieron en los campos, otras se inspiraban en montajes anteriores al Golpe (obras de Brecht, Weiss o Camus que habían estrenado las generaciones universitarias; otros montajes inspirados de elementos y producciones icónicas de la cultura popular: el festival de Viña, la Diablada y la fiesta de la Tirana, las películas de terror o las teleseries cómicas y satíricas de la época). Hubo remontajes de obras anteriores (entre ellos, de varias obras del repertorio del Teatro Aleph), también reescrituras (entre ellas un *Principito* sincrético de muchas intertextualidades; una adaptación del Evangelio según San Pablo; o versiones adaptadas de obras del repertorio clásico, ajustadas a la uniformidad de género del elenco). Algunas obras son la continuación de algún otro montaje pasado: *La guerra*, estrenada en el campo de Puchuncaví el 30 de abril 1976, es la continuación directa de *Al Principio existía la vida* –obra presentada en la Sala El Ángel en octubre de 1974 y que precipitó la detención y desaparición de la familia Castro. Algunas de las obras del campo se volvieron a montar en libertad o en el exilio: Óscar Castro siguió presentando ambas versiones de *Casimiro Peñafleta* y muchas más obras de los campos en el Aleph de Francia; con Carlos Genovese y Hernán Plaza, volvió a presentar parte de la obra *La guerra*, en el Teatro Ictus (Uribe, 2020). Justamente, el encuentro de Carlos con el Ictus se gestó en torno al estreno en 1976 de la obra *Sálvese quien pueda*, bajo su propia dirección. Esta era la última obra que Óscar había escrito en el campo de Puchuncaví. Se puede dar cuenta de continuidades análogas hasta el día de hoy; por ejemplo, apenas en marzo de este año, Igor Cantillana presentaba, en la Microsala de Matucana 100, un monólogo sobre sus vivencias, titulado *Cuerpo presente*, y recreaba ahí, luego de cincuenta años, un fragmento de su *Antígona* concentracionaria.

#### 4.

El carácter utópico de aquellas prácticas no se limita a su dimensión heterotópica, y a lo que esta condición heterotópica produce en el

ámbito de la producción estética. Remite también a una acepción fundamentalmente filosófica y política del concepto de utopía, y que tiene que ver con el acto de emancipación. El necropoder concentracionario tiene como objetivo fundamental el despojo total y absoluto de un parámetro esencial para la conformación de una subjetividad libre y plena, que es la noción de agencia:

Comme la stabilité du régime totalitaire dépend de l'isolement du monde fictif du mouvement par rapport au monde extérieur, l'expérience de domination totale menée dans les camps de concentration dépend de leur soustraction de ces derniers au monde de tous les autres, le monde des vivants en général, même du monde extérieur constitué par un pays où règne le totalitarisme. [Considerando que la estabilidad del régimen totalitario requiere que el mundo ficticio que es el campo se mantenga apartado del resto del mundo exterior, la dominación total que se experimenta en los campos de concentración se funda en la remoción de sus detenidos del mundo de los demás, del mundo de los vivos en general, y hasta del mundo exterior que representa un país dominado por el totalitarismo]. (Ternisien d'Ouille, 2014, s.p.)

El psiquiatra austriaco y ex detenido en Auschwitz Víctor Frankl describe experiencialmente los efectos del apartamiento concentracionario sobre el sujeto:

[El sujeto concentracionario] cesaba de vivir por el futuro en contraste con el hombre normal. (...) Todo lo que estuviera al otro lado de la alambrada se antojaba remoto, fuera del alcance y, de alguna forma, irreal. Lo que sucedía afuera, la gente de allá, todo lo que era vida normal, adquiría para el prisionero un aspecto fantasmal. La vida afuera, al menos hasta donde él podía verla, le parecía casi como lo que podría ver un hombre ya muerto que se asomara desde el otro mundo. (Frankl, 1991, pp. 71-72)

En el marco de un estudio sobre la producción de subjetividad que configura el capitalismo actual, el filósofo francés Frank Fischbach describe un fenómeno similar:

la privation de monde, c'est la production d'un sujet hors du monde, c'est-à-dire d'un sujet (...) qui s'épuise à être auprès de soi justement parce qu'il a été privé de sa possibilité essentielle qui est

celle d'être au plus loin de soi, dans le monde, auprès du monde et auprès des autres. [La privación de mundo es la producción de un sujeto fuera del mundo, es decir un sujeto (...) que se desdibuja al ser *en y por sí* justamente porque se le ha privado de su posibilidad esencial, que es la de *ser más allá de sí*, en el mundo, de ser *al mundo y a la otredad*]. (2011, p. 39)

Para Fischbach, la “calidad mundana” del mundo depende de una distribución política de lo sensible que nos “permite hacer algo con ello”. La privación de mundo fischbachiana se parece a la *Weltenfremdung* arendtiana (1983) en que establece a la producción de subjetividad como un dispositivo dialéctico entre propiedad y alienación, fundado en una relación dinámica al espacio y al tiempo. Si la privación de mundo es, entonces, el aparato fundamental de la coerción concentracionaria, la necesidad de *hacer mundo* –es decir, el acto de devolverle su *calidad-mundo* a la realidad inmediata– se convierte en la única forma de resistencia concreta y radical a ello. Por ende, dentro del contra-mundo concentracionario, el acto teatral tiene que ser entendido como un dispositivo de producción de subjetividad disidente al que implementa la institución concentracionaria; un espacio de restitución y re-institucionalización de la relación entre el sujeto y lo sensible. Para hacer mundo en el sentido que plantea Fischbach, es decir, para convertir a su experiencia sensible en algo que sea *mundo*, el sujeto necesita una operación signifiante que le pueda devolver una percepción existencial coherente y autónoma<sup>2</sup>. Una de las acepciones tradicionales del concepto de emancipación reside justamente en la recuperación de la agencia. En palabras de Rancière, se trata de considerar a “la emancipación como reapropiación de una relación consigo mismo perdida en un proceso de separación” (2010, p. 21). En el campo, la actividad teatral posibilita un acto de perpetuación del ser en el mundo, y la profunda subversión que este representa depende del acto radical de reapropiación que se realiza en el marco del proceso ficcional. Esta operación espeja, a su vez, el carácter propiamente espectacular del poder total, la condición también ficcional del régimen (Ternisien d'Ouille, 2014). El campo de concentración opera como una ficción de la separación, ficción constituyente de un mundo separado del mundo. El teatro, por su parte, como una ficción *remundificadora*, ficción constituyente de un mundo y destituyente de la *in-munda* ficción concentracionaria. “Lo que el hombre contempla en el espectáculo

**2-** Es lo mismo que plantea, desde la psicología, toda la corriente existencialista a la que pertenece Frankl. Cabe destacar que una gran parte de los ex detenidos políticos chilenos se ha apropiado la teorización de la experiencia concentracionaria y de la “existencia provisional” que ha realizado Frankl, identificándose a la institución frankliana y refiriéndose a sus trabajos en muchas ocasiones.

es la actividad que se le ha sustraído, es su propia esencia, convertida en algo ajeno, vuelta contra él, organizadora de un mundo colectivo cuya realidad es la de este desposeimiento” (Rancière, 2010, p. 14). El teatro concentracionario revela aquí su potencia utópica en el sentido plenamente político, ocupando el territorio vacío creado por la operación desterritorializadora del régimen concentracionario —y fundando, ahí mismo, un mundo político. Curiosamente, uno de los regímenes de teatralidad más elaborados que se haya experimentado en los campos ha sido la “fundación de un pueblo”: la elaboración, en el campo de Ritoque y luego el de Puchuncaví, de una performance continua donde determinados actores-prisioneros asumían el rol ficticio de un alcalde, vestido de frac. El campo se volvía un pueblo, con nombre de calles y edificios inventados (la iglesia, el teatro, la plaza), con rituales sociales calcados sobre los de la comunidad política en libertad. Es curioso (e impactante) que tal re-dramaturgización de la realidad haya apelado a la forma exacta de la comunidad política humana, unificada en la figura representativa de un alcalde. Curioso e impactante resulta también que un territorio ganado sobre la dictadura en la misma espacialidad de su máxima institución represiva sea tan políticamente utópico si se le compara con la situación del resto del país y del sector teatral afuera del campo, que tan poco *uso de su mundo* tenía en ese mismo momento. En un contexto totalizador que determina completamente las condiciones materiales de producción de la obra teatral, fue paradójicamente el mismo uso de la ficción que terminó resignificando el marco, el contexto completo de su aparición. Fue precisamente la ficcionalización al extremo de la realidad que terminó transformando el significado de ese *no-lugar*.

## 5.

Otra —y última— dimensión de la condición utópica de esos teatros es que hayan sido, finalmente, en estricto sentido, unas formas estéticas de la utopía. El teatro de los campos de concentración chilenos es un teatro absolutamente hecho por presxs políticxs. Pese a que sus trayectorias militantes e implicaciones político-culturales dentro del proyecto del Gobierno popular hayan sido diversas, todxs compartían un mismo compromiso y una misma identificación con un proyecto utópico común. Ingrid Seguel-Boccaro se ha empeñado en estudiar las militancias de la izquierda revolucionaria chilena y del movimiento

de la UP como un movimiento de movilización de los afectos, determinado por el ejercicio de “pasiones políticas”:

les personnages mis en scène n’incarnaient pas seulement des êtres particuliers, mais exprimaient des modèles sociaux tout autant que leurs aspirations et leurs conduites. (...) L’unité de lieu était au Chili, et plus largement en Amérique latine ; l’unité de temps c’était l’ici et maintenant, l’action c’était la révolution, l’acteur c’était le peuple et l’ennemi c’était le capital, autrement dit le momio ou le gringo. [los personajes (que protagonizaban el conflicto social) eran la encarnación, no solamente de individuos con sus singularidades, sino que de modelos sociales, con sus aspiraciones y sus conductas. (...) La unidad de lugar era Chile, y de forma más amplia América Latina; la unidad de tiempo era el aquí y ahora, la acción era la Revolución, el actor era el pueblo y el enemigo el capital, es decir el momio o el gringo]. (1997, p. 132)

La calle y el espacio social se habían convertido en un “espacio de teatralización de los afectos”, y la extensión popular del campo artístico revelaba la existencia de toda una estructura psicoafectiva, articuladora de todo el tejido militante, que determinaba sus acciones. La militancia lxs unía en torno a la aspiración a un mismo proyecto, al servicio de una causa común, y lxs movía no solamente una convicción –sino una emoción política.

La utopía aparece desde luego como un afecto movilizador y como una *praxis*. Como producto directo de esta praxis utópica colectiva, los teatros concentracionarios son utópicos en cuanto son formas estéticas de la utopía. Son teatros insurreccionales, teatros de la revuelta entendida como emoción, como pasión incorporada; como la sublevación que describe el filósofo Rodrigo Karmy en las intifadas (2020), productos del “vértigo de la revuelta”, según la hermosa fórmula del sociólogo Romain Huët (2019). Uno de los elementos que explica la aparición de los teatros concentracionarios chilenos es la necesidad contextual de sobrevivencia y preservación psicológica. Otro es la continuación contextual de prácticas teatrales conocidas de todxs lxs presxs políticxs, de formas estéticas que conformaban una cultura militante común y les permitían, al momento de reactivarlas, reconocerse colectivamente como un *cuero resistente* a la institución. Un tercer elemento, creo, era la

3- Óscar aludía frecuentemente a esa supuesta “falta de coraje”: “no era nada fácil para mí. No pienso ser alguien con mucho coraje” (Rostollan-Sinet, 2021, p. 5).

*imposibilidad de no hacerlo*; un rebelarse, un insubordinarse como una praxis incorporada y naturalizada, hecha costumbre, como una emoción política movilizadora a un nivel casi inconsciente, increíblemente galvanizadora, pese a que ellxs mismxs no lo hayan considerado siempre como algo particularmente atrevido o bravo<sup>3</sup>. Si bien, en mi opinión, no representan necesariamente teatros *revolucionarios*, los teatros de los campos de concentración sí son *teatros utopistas*, emanaciones de una emoción política creadora de formas, en este caso teatrales, como una más de las formas estéticas de la sublevación.

¿Se podría resituar semejante praxis insurreccional en el campo artístico chileno previo al 1973? Otrxs se han empeñado en hacerlo: Pedro Bravo Elizondo se ha dedicado a dar cuenta de la historia del teatro chileno como la de un teatro social (1991); Beatriz Rizk, a plantearse la historia del teatro latinoamericano desde la perspectiva de la utopía (2010); y en Chile, el proyecto de investigación colectiva *La escena inquieta* ha perseguido rescatar el patrimonio teatral militante y social chileno en los años 60 y emprender, en base a ello, una relectura de la historia teatral nacional desde los inicios del siglo XX (Aravena Aravena y Smith Hudson, 2018; Artés Ibáñez, 2018). Otra forma de escribir la continuidad histórica sería sin duda haciéndolo a través de una historia del teatro latinoamericano y chileno desde la perspectiva minoritaria; armando un relato contra-hegemónico, el de la insubordinación teatral, un recorrido por la historia de los teatros de resistencia y de emancipación. Esta se relacionaría también con otras corrientes intelectuales y epistemológicas que, sin ser propiamente teatrales, se han cruzado con la historia del teatro y han influido en su desarrollo: las teologías, filosofías y pedagogías de la liberación. Sus relaciones con el teatro han dado a luz, notablemente, al Teatro del Oprimido (Boal, 2013), pero sobre todo dan cuenta del espíritu de una época y de un continente, así como de una configuración de las sensibilidades y una producción de las subjetividades militantes en todo Latinoamérica. Sus posteridades artísticas, sin duda, son numerosas. Creo que un ejemplo de ello es lo que han logrado esos teatros utópicos y rebeldes, teatros de resistencia espontánea y de emancipación radical; teatros para liberarse, aunque sea solo por un momento, de la opresión más total: unos *teatros de la liberación*.

## CONCLUSIÓN

Desde la creación de su compañía –el Théâtre de l’Unité– en 1968, el admirado y querido director francés Jacques Livchine ha proclamado lo siguiente: “el teatro es un arma de construcción masiva” (2011, s.p.). Eminentemente representante de un teatro político gozoso y radical, reformador del teatro callejero e “imaginador en jefe” de un centenar de obras *site specific*, Jacques lleva 55 años de trayectoria; 55 años de crítica hacia la institucionalidad teatral y a su trágica “ausencia de utopía”. L’Unité fue fundado en medio de la huelga general y de las movilizaciones estudiantiles; tuvo funciones en fábricas y en centrales de trabajadores, en colegios y en el campo, en plazas y en autos. Los preceptos políticos, los compromisos sociales y las genealogías teatrales de l’Unité son análogos a los de muchxs de lxs teatrístas chilenxs en los años sesenta y setenta; el contexto en el que se desarrolla, análogo al Chile de la “vía chilena al socialismo”. En ambos casos, los puntos cardinales de su procedimiento estético se plasman en las mismas nociones: utopía y construcción colectiva; invención, desbordamiento e irreverencia.

En el caso de l’Unité, el curso de la historia política en Francia no ha generado ningún corte en el desarrollo de su actividad: podemos examinar sus 55 años de trayectoria dentro de lo que identificamos como una continuidad y una coherencia histórica. En el caso de Chile, la inmensa mayoría de las prácticas teatrales que habitaban y agitaban la sociedad chilena antes del Golpe desapareció del plano histórico-teatral en el transcurso de los setenta. Los teatros concentracionarios chilenos reactivan y prolongan una larga tradición de teatro social, popular, obrero o campesino, sindical o militante que no conoce mucha posteridad científica o simbólica después del Golpe de 1973. Se trata de los teatros poblacionales, que el mismo CENECA ha documentado en profundidad durante la dictadura, la A.C.U. (Agrupación Cultural Universitaria) y los teatros aficionados universitarios, que también se estudiaron en los ochenta –de alguna manera, todo el denominado “teatro no profesional” de la época– y también, por cierto, de los teatros chilenos del exilio que figuran las continuaciones multifacéticas de esa “otra” historia del teatro chileno después del Golpe. Me parece que esta fracción del teatro nacional, atomizada y diseminada por distintos territorios y márgenes, despierta cada vez más interés; y una cantidad relevante de iniciativas

académicas o periodísticas se han volteado hacia ella en la última década. Pese a que no se les confiera siempre un “reconocido valor cultural”, estas prácticas han despertado interés por su intrepidez o por su marginalidad; y también, por una fuerte intuición de que la tesis de una discontinuidad historiográfica acerca de la época dictatorial podría ser bastante ilusoria.

A diez años de la publicación de *Transformaciones del teatro chileno...*, María de la Luz Hurtado apelaba a “no pensar más desde esa lógica de las rupturas, de ‘empezamos todo de nuevo del 50’, ‘empezamos del 60 o del 73’” (1992, p. 76). Señalaba además que “al aplicar un criterio de construcción dramática y de visión de mundo, se aprecia que hay más continuidad entre 1970 y 1977, por ejemplo, que entre 1977 y 1985” (p. 85). Y concluía diciendo:

Creo que los cambios producidos a nivel de la historia institucional del país no repercuten mecánicamente en las formas teatrales, sino que hay mediaciones y tiempos de asimilación y rearticulación: a la mente y al lenguaje le es más lento y difícil ponerse al día con transformaciones que al cuerpo y a la vida cotidiana, obligados a asumirlas como necesidad de sobrevivencia. (p. 85)

Es mi lectura que una gran parte de las rearticulaciones del teatro chileno después de 1973 se han dado de forma orgánica, en un gesto adaptativo y sensible, intuitivo. Quizás no todo se ha nombrado o autodenominado como ‘teatro’, pero el teatro no desaparece así. Ha crecido y habitado las grietas. Algunos de esos teatros han creado espacios alternativos y realidades paralelas, dentro de un nuevo orden social y sensible inventado e impuesto, de un territorio forzosamente *heterotopizado*. Y, para poder pensarlos, recordarlos y actualizarlos de acuerdo a las necesidades de nuestro presente, recuerdo la hermosa demostración de Jacques Rancière de lo que él consideraba como la verdadera “política de la ficción” (2018): la convicción de que, en un instante determinado, en el mero recreo *en comunidad* de una comunidad de *individuos comunes*, acontece el momento más profundamente político de una sociedad; el incidente sensible más radicalmente revolucionario de las jerarquías del mundo y las estructuras humanas.

## REFERENCIAS

- ANDRADE, E., FUENTES, W., Y SASTRE, A. (1994). *Teatro y dictadura en Chile: Antología crítica*. Ediciones Documentas.
- ARAVENA ARAVENA, C., Y SMITH HUDSON, B. (Eds.) (2018). *La escena inquieta. Teatro político metropolitano de la época del sesenta*. Ediciones A89.
- ARENDR, H. (1983). *Condition de l'homme moderne* [La condición del hombre moderno]. Pocket.
- ARTÉS IBAÑEZ, P. (2018). Teatro obrero y militante de los años 60 y 70 en Chile: Experiencias estéticas, internacionalistas y antiimperialistas en la perspectiva de la construcción de un nuevo mundo. En C. Aravena Aravena y B. Smith Hudson (Eds.). *La escena inquieta. Teatro político metropolitano de la época del sesenta* (pp. 86-107). Ediciones A89.
- BOAL, A. (2013). *Teatro del oprimido*. Alba Editorial.
- BOYLE, C. M. (1992). *Chilean theater, 1973-1985: Marginality, power, selfhood*. Fairleigh Dickinson University Press.
- BRAVO-ELIZONDO, P. (1991). *Raíces del teatro popular en Chile*. Impresos D & M.
- CAMPOS MENÉNDEZ, E. (1983, noviembre). Aristócrata, americanista y...¡monárquico!. *Las Últimas Noticias*, 28.
- DE TORO, F. (1984). Entrevista de Fernando de Toro con Oscar Castro del Teatro Aleph. *Iberoamericana (1977-2000)*, 8, 153-162.
- DONOSO FRITZ, K. E. (2019). *Cultura y dictadura: Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- ERRÁZURIZ, L. H. (2009). Dictadura militar en Chile: Antecedentes del golpe estético-cultural. *Latin American Research Review*, 44(2), 136-157.
- FISCHBACH, F. (2011). *La privation de monde: Temps, espace et capital* [La privación de mundo. Tiempo, espacio, capital]. Vrin.

- FOUCAULT, M. (1966a). Les utopies réelles ou lieux et autres lieux [Las utopías reales, o lugares y otros lugares]. Conferencia radiofónica en Valette, R. *L'heure de culture française*. France Culture.
- FOUCAULT, M. (1966b). Les hétérotopies [Las heterotopías]. Conferencia radiofónica en Valette, R. *L'heure de culture française*. France Culture.
- FRANKL, V. E. (1991). *El hombre en busca de sentido*. Herder.
- GRUMANN SÖLTER, 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*, 53, 203-219.
- HUËT, R. (2019). *Le vertige de l'émeute: Des Zad aux Gilets jaunes* [El vértigo de la revuelta: entre ZAD y Chalecos amarillos]. Presses universitaires de France.
- HURTADO, M. DE LA L. (1992). Un siglo de historia dramática chilena: Principales vertientes y problemas de investigación. En M. de la L. Hurtado. y C. Boyle (Eds.), *Teatro iberoamericano: Historia, teoría, metodología* (pp. 68-86). Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- HURTADO, M. DE LA L. (1998). Pasiones y avatares del alma del Aleph. *Apuntes*, 113, 73-88.
- HURTADO, M. DE LA L. Y OCHSENIUS, C. (1983). *Transformaciones del teatro chileno en la década del 70'*. CENECA.
- JARA HINOJOSA, I. (2020). Ambivalencia de la política artístico-cultural de la dictadura pinochetista. Revisitando el “apagón cultural” y la “catástrofe”. En K. Dappiano (Dir.). *Sombras, suspiros y memorias: prácticas culturales y dictaduras en el cono sur* (pp. 133-158). Ediciones de la UNLa.
- KARMY, R. (2020). *Intifada: Una topología de la imaginación popular*. Ediciones Metales Pesados.
- LEPELEY, O. (2000). Avatares del teatro chileno contestatario durante los primeros años de la dictadura militar. En H. Adler, H. y G. W. Woodyard, *Resistencia y poder: teatro en Chile* (pp. 113-124). Iberoamericana Editorial Vervuert.

LIVCHINE, J. (2011, julio). Les souvenirs de théâtre s'accumulent et nous rendent la vie plus confortable, l'art est une arme de construction massive [Los recuerdos de teatro se van acumulando y hacen que la vida sea más cómoda, el arte es un arma de construcción masiva]. Théâtre et politique (Capítulo 1/4) [Episodio de serie radiofónica]. En Laurentin, E. (Producción ejecutiva), *La Fabrique de l'Histoire*. France Culture.

PRADENAS, L. (2002). *Le théâtre au Chili : Traces et trajectoires, XVIe-XXe siècle* [El teatro en Chile: huellas y trayectorias, s. XVI-XX]. Harmattan.

RAMÍREZ PÉREZ, A. (2014). *El Teatro Chileno en los Campos de Concentración. Crónica del Teatro Independiente y del Teatro Social: 1930 – 1990*. Teatro Mestizo.

RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado* (A. Dillon, Trad.). Ellago Ediciones. (Trabajo original publicado en 2008)

RANCIÈRE, J. (2018). *Politique de la fiction (Politika fikce)* [Política de la ficción]. Conferencia en el Congreso Internacional "1968-1989: Paris – Prague", Praga. Národní Galerie.

RIZK, B. J. (2010). *Imaginando un continente: Utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano. Tomo 2*. LATR Books.

ROJO, G. (1983). Muerte y resurrección del teatro chileno: Observaciones preliminares. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 40, 67-81.

ROSTOLLAN-SINET, C. (2018). *Théâtres de l'évasion : Pratiques de résistance et d'émancipation dans les camps de concentration chiliens. Le cas Dawson*. [Teatros del escape. Prácticas de resistencia y emancipación en los campos de concentración chilenos. El caso de Dawson] [Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, mención Dramaturgias, École Normale Supérieure de Lyon]. Repositorio Digital HAL-DUMAS (CNRS). <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02973942v1>.

ROSTOLLAN-SINET, C. (2020). De trêves et de communautés. Mémoires des résistances concentrationnaires du théâtre à la dictature chilienne [De treguas y comunidades: memorias de las resistencias concentracionarias del teatro a la dictadura chilena]. *Registres*, 22, 96-103.

- ROSTOLLAN-SINET, C. (2021). Entrevista a Óscar Castro Ramírez. *Revista ArtEscena*, 11 (5), 1-9.
- ROSTOLLAN-SINET, C. (2022). 'Teatros desaparecidos' : réécrire l'histoire du théâtre chilien et ses itinéraires en dictature [Teatros desaparecidos: reescribir la historia del teatro chileno y sus itinerarios en dictadura]. En B. Hamidi y A. Moreira da Silva (Eds.). *Le théâtre face aux dictatures: Luttes, traces, mémoires* [Teatro y dictaduras: luchas, huellas, memorias] (pp. 29-43). Les Solitaires Intempestifs.
- SEGUEL-BOCCARA, Í. (1997). *Les passions politiques au Chili durant l'Unité populaire (1970-1973): Essai d'analyse socio-historique* [Las pasiones políticas en Chile bajo la Unidad Popular: Apuntes para un análisis sociohistórico]. L'Harmattan.
- TERNISIEN D'OUVILLE, T. (2014). *Autour des Origines du totalitarisme (2/2): 1929 – 1958* [Sobre Los orígenes del totalitarismo] [Quatrième cours à l'UTLO]. Université du Temps Libre.
- URIBE, D. (Director) (2020, julio). Teatro de Resistencia (Temporada 1, Episodio 2) [Episodio de serie de televisión]. En R. Araya, D. Uribe y R. Goldschmied (Producción ejecutiva), *Mierda Mierda: La función debe continuar*. TVN.
- VERSÉNYI, A. (1996). *El teatro en América latina*. Cambridge University Press.

**RECEPCIÓN:** 26/05/2023

**ACEPTACIÓN:** 25/07/2023

**CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:**

Rostollan-Sinet, C. (2023).

Teatro chileno del 70:  
la continuidad utópica.

*Teatro*, (9), 143-165.