



*Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura  
Universidade Federal de Ouro Preto  
ISSN: 2596-0229*

**“TIRAR DEL HILITO”:**

**Isidora Aguirre y el teatro documento como metodología de flujo estético y político en la época de los años sesenta**

**“PULL A LITTLE THREAD”:**

**Isidora Aguirre and documentary theater as a methodology of aesthetic and political flow during the sixties**

Cristian Aravena Aravena

 <https://orcid.org/0009-0009-9615-4293>

**“Tirar del Hilito”:**

**Isidora Aguirre y el teatro documento como metodología de flujo estético y político en la época de los años sesenta**

**Resumen:** este artículo da cuenta de cómo la escritura de la dramaturga chilena Isidora Aguirre transita entre el melodrama social, pasando por un teatro épico, para llegar al teatro político y documental. Acá se muestran cómo las estrategias de lo documental fueron tomándose sus creaciones, tímidamente con la obra Población Esperanza de 1959, escrita junto a Manuel Rojas, pero sobre todo con Los papeleros de 1961 y Los que van quedando en el camino de 1969.

**Palabras clave:** Isidora Aguirre; teatro documental; estrategias de ficcionalización; teatro político; dramaturgas chilenas.

**“Pull a Little Thread”:**

**Isidora Aguirre and documentary theater as a methodology of aesthetic and political flow during the sixties**

**Abstract:** this article explains how the writing of Chilean playwright Isidora Aguirre moves from social melodrama, passing through epic theater, into political and documentary theater. Here we show how the documentary strategies slowly took over her creations, timidly with the play Población Esperanza of 1959, written with Manuel Rojas, but mainly with Los papeleros of 1961 and Los que van quedando en el camino of 1969.

**Keywords:** Isidora Aguirre; documentary theater; fictionalization strategies; political theater; Chilean women playwrights.



## 1 Presentación o moldaje

El día 7 de enero del año 2015, en la casa de Isidora Aguirre, pude acceder a su archivo, antes de que fuera donado al Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago de Chile (USACH), donde se encuentra el día de hoy. Escribí lo siguiente en un diario personal de trabajo

Estoy hiper estimulado. Voy en micro después de estar toda la mañana en el archivo de Isidora Aguirre, al cual accedí gracias a la encantadora Andrea Jeftanovic. No sé qué decir-escribir. Solo sé que no haré ninguna entrega el 15 de enero. No se puede. El trabajo de esta mujer, su método y orden son impresionantes. Acabo de encontrarme con los talleres de creación dramática de la U.T.E. [Universidad Técnica del estado, Actual USACH], en donde trabajó junto a Víctor [Jara]... estoy tiritando de la emoción... debo verme con Alejandro Sieveking (Aravena, 2015).

Ese fue mi primer acercamiento y fascinación por los documentos que Isidora Aguirre atesoró durante años de trabajo. No podía creer la mezcla de elementos, la multiplicidad y las constelaciones que instalaba para sus creaciones. Papelitos, dibujos, fotografías, recortes de prensa, mapas, afiches daban pie a historias de campesinos e indígenas asesinados por el Estado chileno en la matanza de Ranquil de 1934, por citar un ejemplo.

Estos papelitos sin importancia, estas historias de mujeres dirigentes que el relato oficial no contaba, fueron articulándose en la creación de Aguirre desde 1959, diversos borradores tipeados en su máquina de escribir daban cuenta de los virajes en su dramaturgia. Estas escrituras menores no podían seguir pasando desapercibidas y la autora articuló una comunión de cosas vulgares y de personas corrientes para la construcción de otra historia. Para este escrito tomaré como idea motora que la Historia no es una, sino muchas y la mayoría de las veces está escrita en minúscula y desde la retaguardia, en este caso teatral. Utilizando la estrategia de creación de Isidora Aguirre, que se vislumbra en su archivo (y en sus obras), este trabajo se articulará través de “fragmentos de cosas sobrevivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas debido a que proceden de sitios separados y de tiempos separados por lagunas” (Didi-Huberman, 2012, p. 20.), pero unidos por un teatro que reconstruye las historias.

Me interesa que, junto con revisar el flujo estético en Aguirre, podamos ir distinguiendo cómo las estrategias de lo documental fueron tomándose sus creaciones durante la época de los años sesenta. Es necesario aclarar dos ideas que aparecerán en todo este escrito: flujo estético y época. Me refiero a flujo estético como el tránsito de Aguirre entre una escritura con tendencia al melodrama social, pasando por un teatro épico, para llegar al teatro político y documental. En tanto el concepto de época lo entiendo como la latencia de un periodo en donde todo estuvo a punto de cambiar varias veces. En esta lectura es necesario delimitar y posicionar el trabajo de Aguirre en términos de construcción de otra dramaturgia, vinculada a lo documental con la obra Población Esperanza de 1959, escrita junto a Manuel Rojas. En estos años de investigación en torno a su creación, he



podido ver que este es el primer trabajo en donde se acerca a las estrategias de lo documental. Tanto al generar numerosas entrevistas a las personas pobladoras partícipes de las primeras tomas de terrenos de América Latina (en las poblaciones Los Nogales y La Victoria Santiago de Chile, 1957), como al trabajar con documentos de prensa que cubrieron este hecho. De aquí en adelante, esta estrategia se fue radicalizando con Los papeleros de 1961, Los que van quedando en el camino de 1969 y en la experiencia del Teatro Experimental Popular Aficionado (TEPA) en 1969, donde Aguirre construyó una serie de dispositivos dramáticos que interpelaron a la Historia y a sus mecanismos.

La preocupación de Aguirre por contar otras historias, con otros protagonistas la hizo hurgar en diversas materialidades y soportes para su creación dramática. Su archivo da cuenta de esto con materiales como entrevistas a recolectores de basura, a pobladores en tomas de terrenos, a sobrevivientes y familiares de campesinos asesinados (mecnografiadas), fotografías de marchas y protestas, notas de prensa, propagandas políticas, cartas con dirigentes sociales y artistas, etcétera<sup>1</sup>. Esto le permitió reapropiar realidades y condiciones que le fueron ajenas en tanto vivencias, más no en sus escritos y experiencias escénicas.

En este sentido, para este artículo me interesa enfocar la mirada en las creaciones de Aguirre de los años sesenta, en particular en Los papeleros estrenada en 1962 y Los que van quedando en el camino de 1969, pero dando cuenta que estas búsquedas, metodologías y posiciones frente a la dramaturgia recurrieron a lo documental desde 1959.

Isidora Aguirre Tupper (1919-2011), prolífica dramaturga, cuentista, novelista, escritora de guiones, llegó a crear más de 40 obras de teatro y en muchas de ellas tuvo una participación activa, más allá de la dramaturgia. Proveniente de la clase alta chilena, fue una autora que desde muy pequeña se vinculó con diversos agentes del campo cultural e intelectual de Chile y el mundo. Aguirre fue tataranieta de Isidora Zegers (fundadora de la orquesta filarmónica de Chile) su madre, la pintora María Tupper su madre acostumbraba a ofrecer eventos culturales en su casa del antiguo barrio de la calle Rosas, en pleno centro de Santiago de Chile. Su padre fue el ingeniero Fernando Aguirre Errázuriz. Aguirre se codeó desde muy temprana edad con personalidades como: Marta Brunet, Margarita Xirgú, David Alfaro Siqueiros (quien retrató a su madre), Pablo Neruda, Vicente Huidobro. También con diversas personas intelectuales y artistas refugiadas de la guerra civil española. Isidora estudió varias carreras y no terminó ninguna de ellas. Fue metódica y visionaria en sus creaciones. Se acercó a la dramaturgia mezclando su trabajo de visitadora social, sus estudios de cine, su profundo rechazo a las injusticias y diferencias sociales. Generó obras ligadas a la sociología y a la revisión histórica; casi todos sus personajes son producto de procesos de investigación, de observación y participación en las realidades proyectadas. Su preocupación por otras historias, alternativas a las que se generaron en esta época, la hizo generar verdaderas constelaciones de los más diversos materiales para su creación dramática, de eso da cuenta su archivo custodiado

---

1 (<https://isidoraaguirre.usach.cl/>).



por la USACH y la sucesión familiar. Uno de los trabajos que condensa gran parte de las labores teatrales de Aguirre fue el Teatro Experimental Popular y Aficionado (TEPA), experiencia teatral que condensó varias creaciones individuales y colectivas al alero del proyecto político de la Unidad Popular, durante la campaña presidencial de Salvador Allende y en el tiempo que se implementaron sus medidas políticas, hasta el Golpe de Estado de 1973. Varias de sus obras se tradujeron y montaron por gran parte del mundo. Coincidiendo con lo planteado por varias personas investigadoras, la producción de Aguirre se enmarca en una serie de procederes de politización de las artes y del teatro latinoamericano luego de la Revolución Cubana.

La irrupción de los sectores populares en las artes fue un proceso de acumulación de fuerzas que irrumpió en ciertos espacios y que generó complejas estrategias estéticas, al plantear otros mecanismos históricos en sus procesos de contrastación de los hechos. Como si la historia de estos sectores fuera algo muypreciado, pero bajo ruinas, Isidora Aguirre se convirtió en una suerte de arqueóloga, escarbando los escombros de las capas que componen La Historia. En el centro de sus excavaciones estaban los relatos de los sectores populares y en la mayoría de sus obras escritas desde esta época. A este ejercicio de excavación y recomposición lo nomino como “estrategias de ficcionalización” (Aravena, 2022).

Estas estrategias de ficcionalización guardan relación con reapropiar y asaltar el relato histórico hegemónico: positivista, lineal y de grandes héroes (de las oligarquías), para fragmentarlo, interrumpirlo y redirigirlo hacia la crónica, al testimonio de los sectores populares. Como veremos opera como un mecanismo de desmontaje a La Historia interrumpiéndola con notas de prensa, poemas, saberes de pequeñas vivencias, que sin embargo condensan grandes persecuciones y matanzas hacia los sectores populares. Estas estrategias interpelaban al relato histórico oficial que buscaba constituirse como verdad, cuestionaban la forma en que los conocimientos de ciertos hechos se habían transmitido hasta ese entonces.

Al analizar el trabajo llevado a cabo por varias personas escritoras durante la época de los años sesenta pude distinguir que “el interés estaba centrado en proyectar los procesos políticos, históricos y revolucionarios desde un caleidoscopio sensible que fusionaba arte, sociología, historia, literatura y teatro” (Aravena, 2022, p. 131). En este sentido, la escritura de Isidora Aguirre durante la época de los años sesenta, sobre todo en *Los que van quedando en el camino*, se acerca bastante a un collage histórico. Uno de los objetivos de las escrituras de este periodo guarda relación con la comprobación y la contrastación histórica, pero a través de otro tipo de documentos, lejanos a los relatos oficiales que venían dando cuenta de estos procesos sociales. María Gabriela Solano plantea que se trataba de obras que transitaban entre “pensamiento equilibrado y... una investigación cuidadosa (a través de documentos, entrevistas, artículos de periódicos, etc.) ya fuera para suplir a la audiencia con información básica concerniente a un asunto verificable o para incrementar la conciencia del público al respecto... Siempre poniendo las palabras de las víctimas como la mayor evidencia para impactar en el público presente” (Solano, 2016, p. 10). Para la obra *Los que van*



quedando... Aguirre cuenta la historia de la Matanza de Ranquil a través del relato en primera persona de una de sus sobrevivientes, que complementa junto con fotografías de las personas sobrevivientes, de protestas respecto a la reforma agraria y notas de prensa respecto a la matanza, materiales disponibles en el archivo de Aguirre.

Respecto a la noción de ficción como estrategia de confrontación a la Historia, me interesa retomar lo que plantea Pamela Brownell (2021) respecto a que lo importante para las obras que recurren al documento no se centra en una definición exacta de lo que se podría considerar verdadero, sino más bien en la tensión que se genera entre la ficción y La Historia oficial (prefigurada como verdad) y cómo en este ejercicio de entre-tensiones, quien especta se ve confrontado de manera directa a aquello. Lo importante es que del otro lado del escenario se pueda reconocer la diferencia entre ficción y verdad. Si bien la autora teoriza respecto al teatro de lo real en la escena contemporánea, me interesa reapropiar lo planteado por Brownell a la luz del archivo y obra de Aguirre, y así dar cuenta de cómo planteó estas interpelaciones a los estatutos de la realidad en la época de los años sesenta.

Cuando Isidora Aguirre comienza a escribir *Población Esperanza* (1959), junto a Manuel Rojas, centró sus búsquedas de referencia en la realidad de los sectores populares. Los temas tratados por los personajes de estas obras fueron dando paso a otra configuración de la realidad proyectada en la escena. Al respecto Brownell cita la siguiente caracterización de estas búsquedas: “los personajes que aparecen en ellas existen o han existido en el mundo real, fuera del teatro, fuera de su imaginación, y que las palabras que se muestra diciendo a esas personas son de hecho las suyas propias” (Hammond; Steward *en* Brownell, 2021, p. 50-51). En efecto, lo que generan los personajes de Aguirre en las obras a analizar en este escrito son personas de la vida real, vulgar como se ha dicho en algunas ocasiones, tan mundanas que sus historias de violencia y disputa han querido ser naturalizadas, silenciadas y/u olvidadas. La autora generó constelaciones de procesos políticos que re-exponen problemáticas, vivencias, estrategias y filiaciones que dan cuenta de historias “menores” (Deleuze; Guattari, 1978) que no cabían en los entramados “mayores” que delimita(ba) la gran línea de tiempo de La Historia.

## **2 Encontrar un hilito: primeras puntadas de flujo estético y modificación de los métodos teatrales**

La primera obra de Isidora Aguirre en donde se puede reconocer un flujo estético desde sus creaciones previas a 1959, marcadas por la comedia realista y psicologista (centrada en el interior de la familia burguesa), hacia las estrategias de lo documental es en *Población Esperanza* (1959), escrita junto a Manuel Rojas. Como se mencionó al principio, esta obra cuenta la historia de la primera toma de terrenos en Chile, en diálogo con los acontecimientos históricos de ese entonces. En el archivo digital de Isidora Aguirre se encuentran diversos materiales respecto la obra en sí



y su estreno. Gracias a mi investigación doctoral, donde pude revisar los archivos físicos que fue atesorando Aguirre para la escritura de esta obra, pude descubrir que se realizaron diversas entrevistas a personas pobladoras y que había compilado una cantidad importante de notas de prensa escrita respecto a varias tomas de terreno que se llevaron a cabo durante ese periodo.

Sin embargo, será con el proceso de escritura de la obra *Los papeleros* (1962) donde Aguirre desplegará su metodología ligada a lo documental. Esta obra fue dirigida por Eugenio Guzmán, montada con el Sindicato Profesional de Actores de Chile y estrenada en una carpa en el centro de la ciudad de Santiago, en el Teatro Móvil Alejandro Flores. En palabras de Eugenio Guzmán, la obra buscaba mostrar la “tensión profunda entre la clase explotadora y la clase explotada”; Aguirre planteaba que “por el solo hecho de que los papeleros existan, el mundo en que vivimos tiene que ser revisado” (ambas citas son del Archivo Digital Isidora Aguirre<sup>2</sup>).

La obra se compone de dos partes con diez cuadros cada una. La música y canciones son de Gustavo Becerra. En ella se cuenta la historia de un grupo de recolectores de basura que viven y trabajan en un gran vertedero ubicado en los sectores periféricos de Santiago en 1960. Estas mujeres, hombres, ancianos y niños son considerados como desechos sociales producto de su trabajo y en la obra cargan con la marca (y el estigma) del oficio en sus cuerpos: “Julio: (Muestra las palmas de sus manos que se han vuelto oscura y con una capa dura en el contacto diario con los desperdicios). ¡Mira!... cuando uno sale a pedir trabajo, lo primero que le miran son las manos y dicen ‘es de los mugrientos’” (Aguirre, 1964, p. 60). En el pasado, la mayoría de estas personas se desempeñaban como obreras o campesinas y, en el presente escénico (1962), se encontraban trabajando en la basura por cesantía, vejez o por alcoholismo.

Aguirre posiciona a un grupo de recolectores de basura, a sus vivencias y testimonios al centro de esta historia, y con esto modifica tanto la temática, como a las/los personajes que nos mostraban las dramaturgias de este periodo. En este sentido, la obra se enmarca en una serie de transformaciones formales (en comienzo) que se dieron a partir del giro social en las artes de la segunda mitad del siglo XX en nuestro continente. Inmiscuida en la vida de los papeleros, la autora también fue transformando sus modos de producción teatral y nominó a esta nueva metodología de escritura como “tirar el hilito por la punta” (Aguirre en Jęftanovic, 2019, p. 167). Consistía en entablar conversaciones cercanas con personas que proyectara como protagonistas para sus obras, para luego profundizar en la experiencia individual y colectiva del grupo en cuestión y en la estructura que sustentaba esas condiciones de vida. Para escribir la obra *Los papeleros* entabló conversaciones cotidianas con basureros, a quienes abordaba a través de preguntas simples del tipo: ¿cuánto le pagan?, ¿a quién y dónde vende los materiales de desecho?, etc. Este proceso testimonial lo fue profundizando en cursos de sociología (que tomó en la Universidad de Chile), a través de la lectura de textos teóricos respecto al tema y revisando prensa del periodo. Esto le permitió llegar al meollo del asunto de la explotación que sufrían las y los recolectores de basura, a partir

---

2 <https://isidoraaguirre.usach.cl/grafica/ia-008-009-002/>



de sus propios relatos. Fue así como conoció el gran basural de Guanaco Alto en Santiago donde trabajaban más de cincuenta personas, incluidos adultos mayores e infancias. En las conversaciones que sostuvo con Andrea Jeftanovic (2019), Aguirre lo planteaba así:

Así, esa punta del hilito dio a conocer la madeja... Ese primer contacto nos sirvió para ampliar la investigación, entrevistando a los que “vivían extramuros porque no les gustaba que los vieran escarbando en la calle”, nos dijo. Enseguida nos dio las señas del basural de Guanaco Alto. Ahí realizamos cerca de cuarenta entrevistas —conversaciones, en realidad—, que constituyen el material de mi obra de teatro... Para redactarlas nos basábamos sólo en la memoria. De vuelta a casa reconstituíamos las conversaciones y las redactábamos en forma de entrevistas... Por ello, y gracias a este método, que va captando lo inmediato en esas charlas, la obra tiene mucho de un documental. La vida de los papeleros está narrada con sus propias palabras (Jeftanovic, 2019, p. 167).

Isidora tiraba el hilito por la punta y lo seguía para ver hasta dónde llegaba, y con esta metáfora comenzaba a desplazarse hacia los espacios que refería en sus obras de teatro. En ese ejercicio, ella misma se fusionaba con los personajes que observaba, como la Guatona Romilia, una aguerrida mujer recolectora de basura, protagonista de *Los Papeleros*, por ejemplo. En este habitar, del que daba cuenta en sus diarios de trabajo, aparecían distintos planos de problemas y preguntas de abordaje a las estructuras que mantenían a los papeleros en su condición de “materia explotable por los inescrupulosos” (Aguirre, *El problema de los recolectores de papel*, archivo personal de Isidora Aguirre, 1961, p. 1). Al analizar estos documentos se deja ver el problema de organización existente en este gremio, profundamente imbricado al alcoholismo y a la desconfianza entre ellos. También se vislumbra que la cesantía y la migración campo-ciudad eran algunos de los principales aspectos del por qué llegaban a este trabajo.

La irrupción de las problemáticas de los sectores oprimidos en el continente tanto en esta obra, como en muchas otras piezas de teatro, literatura o de artes visuales del periodo,<sup>3</sup> respondía a la necesidad de presentación de estas realidades ante los sectores medios, que luego de la Revolución Cubana (1959) buscaron generar nuevas asociatividades, ya fuera por compromiso o por miedo a los procesos en ciernes. Esta necesidad cuestionaba los modos de representación usuales, a través de la preponderancia del testimonio directo de los sectores populares oprimidos y/o asesinados, ejemplo de esto son la novela *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh o las obras de Antonio Berni y su célebre *Juanito Laguna*. Para el caso de las obras de Isidora Aguirre que revisaré en este escrito, si bien quienes ponían estos testimonios en escena eran personas que actuaban y no los protagonistas de estas historias, *Los papeleros* y *Los que van quedando en el camino* vehiculizaban problemáticas, relatos y estrategias de organización venidas desde los mismos sectores (re)presentados.

Las modificaciones a las que apuntaba Aguirre (y diversas personas artistas) eran tanto a los campos disciplinares específicos (la dramaturgia fusionada a la sociología, por ejemplo), como

---

3 María Asunción Requena en teatro, Rodolfo Walsh y Francisco (Paco) Urondo en literatura, Antonio Berni y Alberto Pérez en artes visuales; son algunos ejemplos. Para mayor detalle revisar: ARAVENA; SMITH (ed.). *La escena Inquieta*. 2018.



a los modos de producción a través del giro testimonial de primera fuente. Esa necesidad de hacer presente a estos sectores de la sociedad generó diversas experimentaciones que buscaron “objetivar” estas experiencias otras, atrayendo a la escena a personas que estaban en el mundo real, del otro lado del escenario. Aguirre articuló una obra que entrecruzaba el documento y la ficción, desde el testimonio y las situaciones extraídas de la cruenta realidad de los papeleros.

A través de un pasaje de uno de sus diarios de trabajo, Aguirre, junto con atraer el lenguaje de quienes habitaban en los desechos, nos lleva a un espacio sensible del universo que construyó para la obra:

Una niña, de enorme cabeza toma trozos de vidrio y los lanza hacia atrás por encima del hombro. Cerca hay un niño de poco más de un año, vestido solo de la cintura para arriba, como la mayoría, para no tener que cambiarlos cuando “se mojan”. Una niña poco más grande lo cuida; le aviso que venga a salvarlo de los trozos de vidrio y me acerco a la otra, la de la cabeza grande. Levanta su cabeza, llena de greñas: es ciega. Le quito la botella rota y le paso una castaña cocida. Su mano se aferra a la mía, como la del que se está ahogando y encuentra algo de qué aferrarse, y se levanta (Aguirre, 1961, p. 6).

La imagen de los vidrios rotos, capaces de cortar la piel de los niños será una imagen que se repetirá en diversas obras teatrales del periodo (Aravena, 2022). En particular en *Los papeleros*, este relato aparece luego de una escena de amor entre El Tigre, hijo de Romilia, y La Mocha, papelera que ha adoptado a un niño del basural. Mocha hace que el Tigre recule de cometer un asalto y se lo lleva al basural, a trabajar junto a ella. En una canción de la obra *Mocha* le describe el paisaje al Tigre, se hablan de los destellos de la miseria del basural, y en la didascalia del final Aguirre describe los planos que conforman el basural, en el último de estos el cielo diáfano de los papeleros está lleno de estrellas de vidrios rotos (Aguirre, 1964).

Como bien lo plantea la misma autora en el libro *Conversaciones con Isidora Aguirre* (2019), el teatro se presenta como un “vehículo de ideologías, usando la vía emocional” (p. 174). El amor entre ambos personajes, la crianza compartida que quieren emprender de la criatura huérfana y la necesidad de Romilia de sacar a su hijo de ese lugar de miseria en el que ella vive se configuran como espacios de resistencia que, desde el afecto, buscan modificar en algún aspecto la realidad proyectada. Romilia se moviliza para generar un sindicato de papeleros, para poder negociar y/o tener injerencia en el valor de los precios del papel. Si bien Aguirre tira del hilito que la conduce hacia el basural donde está la niña que lanza vidrios rotos, que pueden cortar a otro niño, estos esfuerzos dramáticos no logran cortar con una narrativa aristotélica, lineal y sucesiva de los hechos que nos cuenta la obra. Tampoco nos permite situar directamente la mirada en los documentos que respaldan su creación. Aun así, se pueden atisbar los primeros acercamientos a un teatro de carácter documental y político que comienza a fragmentar lo que ve para comprenderlo.

George Didi-Huberman (2008), en su revisión a los diarios de Bertolt Brecht planteaba que “nunca tomaba posición sin buscar saber, nunca buscaba saber sin tener ante los ojos los documentos que le parecían apropiados. Pero no veía nada sin deconstruir y luego remontar por su



propia cuenta, para exponerlo mejor...” (Didi-Huberman, 2008, p. 27). En este sentido lo que hace Aguirre al jalar este hilo es permitirnos dirigir nuestra mirada hacia los vidrios rotos regados por los suelos del basural, que en términos dramaturgicos serán una primera etapa de quiebre, fractura o modificación de su concepción del teatro. Con este texto se despliegan las primeras estrategias de contra-historia en torno a los personajes y a las situaciones sociales que los determinaban. Este drama social (que tiende al melodrama), logra articular por una parte una reflexión respecto a las condiciones de miseria que constituyen a estos personajes, y por otra ensaya una hipótesis frente a la pobreza de sus protagonistas, dentro y fuera de la obra, al hacernos preguntar por nuestra responsabilidad (a quienes esperamos) en todo este entramado.

### **3 Ovillar: teatro político y estrategias de ficcionalización en *Los que van quedando en el camino* (1969)**

En mí familia había mucho respeto, esa es la palabra, el respeto del campo y éramos los “dones” Sagredo. Y no por tener educación, mí padre no sabía leer ni escribir, y yo misma vine a aprender aquí a Santiago a firmar no más, y de leer, los títulos grandes, eso sí... Mí padre nunca le pegó a mí madre, y en el campo todos los hombres pegan a las mujeres, por ser mujeres, o por cosas chicas, por no tenerle una pieza de ropa lista, dígame (sic) usted. [...].

Después que murió mi padre, Simón quedó de jefe de familia. Los hombres eran “obligados”, nosotras no, y podíamos trabajar libre. Cada una teníamos que atender a un hermano, mi madre nos decía: “tú tenís este hermano como obligación” y había que tenerle la ropa limpia, remendarle, atenderlo en todo. La comida y el mate. Ah, eso no puede faltar, siempre tiene que haber una tetera hirviendo en el fogón, porque eso(sic) lo primero cuando llega del campo, se vive de mate amargo, aunque nosotros lo tomábamos con azúcar, la tetera hirviendo, eso tiene que estar. Es el primer cariño. [...] yo la tenía en una cuna que le arreglé en un cajoncito, y ni se sabía que había guagua [bebé] en la casa, nunca lloraba. Esa fue la Guacolda que mataron los pacos [policía] cuando tenía dos años y medio junto a toda mí familia. [...].

Ahí supo por primera vez de organizaciones sindicales y de la política. Después, de ahí de Lota, lo llevaron al norte con la FOCH (Federación obrera). Ese era el tiempo de Recabarren y Laferte, cuando había alboroto en el Norte, con los obreros. Ahí Benito empezó a conocer “los colores”, pero ya cosas del Partido, y colores, lo vino a conocer en Lonquimay, donde Simón y Juan Leiva hicieron el Sindicato Agrícola y organizaron la cooperativa de tierras. (Sagredo, Emelina en Aguirre. Archivo digital Isidora Aguirre, *Los que van quedando en el camino*<sup>4</sup>).

En medio del ajetreado panorama del Chile de finales de los años sesenta (reforma universitaria, aparición del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, conformación del conglomerado político llamado Unidad Popular que llevaría a la presidencia a Salvador Allende, etc.) el interés de ciertos artistas se centró en proyectar los procesos políticos en artefactos sensibles que fusionaran arte, política e historia. Con la obra *Los que van quedando en el camino* (1969), Isidora Aguirre apostó

<sup>4</sup> <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-026-007-016/>



de lleno por el Teatro Político. La obra opera como un collage histórico que re-escibe la Matanza de Ranquil de 1934, para reflexionar frente a los hechos y relatos de quienes sobrevivieron a la violencia de Estado ejercida contra sectores campesinos e indígenas del sur de Chile. La obra tuvo un eco continental, se publicó y estrenó en diversos países de Latinoamérica y se tradujo a varios idiomas. En esta pieza, mezcla de cosas burdas y materiales (Benjamin, 2005) entrelazadas a los relatos de sectores populares, Aguirre radicalizó lo que he nominado como “estrategias de ficcionalización”. Con esto último me refiero a algunas estrategias sensibles, que guardan relación con cortes en el tiempo lineal narrativo y con las concatenaciones de circunstancias que inscriben a una problemática social, dentro de la historia de la explotación de la humanidad y no como un hecho lineal evolutivo. Es una estrategia que bordea el collage, y tanto para quien lee, como para quien especta, da la impresión de que los hechos son fabricaciones, incluso los datos extraídos de la realidad (notas de prensa conservadora y las cifras, por ejemplo) porque están cruzados con elementos de ficción. Es una estrategia de contra-historia, que no reniega de la oficial, sino más bien la tensa, la vuelve contradictoria.

En el archivo digital de Isidora Aguirre podemos encontrar la compleja red de agentes políticos que ella generó para escribir *Los que van quedando...*: entrevistas a personas campesinas y mapuche de Ranquil, a dirigentes políticos, fotografías de marchas por la reforma agraria, una serie de debates que se dieron entre ella, Roque Dalton y Eugenio Guzmán, en torno a las estrategias políticas de aquel entonces, etc. Lo mismo se puede ver en el libro de Jęftanovic con Aguirre. Gracias a sus contactos con diversos dirigentes del Partido Comunista realizó varios viajes al sur de Chile donde consiguió una importante cantidad de testimonios.

El epígrafe de este apartado son palabras de Emelina Sagredo, sobreviviente a la Matanza de Ranquil ocurrida en la Región de la Araucanía en el sur de Chile en el año de 1934, bajo la presidencia de Arturo Alessandri, que dejó más de un centenar de muertos a manos de la policía. Esta mujer brindó uno de los principales testimonios para que Aguirre escribiera *Los que van quedando* en el camino. La obra fue estrenada en 1969, en el Teatro Antonio Varas, bajo la dirección de Eugenio Guzmán y Emelina estuvo sentada en primera fila. Ella logró huir de las torturas, persecuciones y asesinatos perpetrados por la policía chilena, pero toda su familia y sus cercanos no, incluida Guacolda la niña huérfana que Emelina había adoptado a los 2 años.

La obra se compone de dos actos llamados: *Días buenos* y *Días malos*. Se desarrolla en Ranquil, Región de la Araucanía y el relato es contado por Mamá Lorenza una mujer mayor a la que en 1969 se le aparecen los fantasmas de las personas asesinadas en 1934. Aparece también Lorenza joven (1934), en una alusión directa (y en homenaje) a la vida de Emelina Sagredo. El apartado “*Días buenos*” transcurre entre 1927 y 1934,<sup>5</sup> inicia mostrándonos lo que significa para

---

5 “MAMA LORENZA-“Sindicato Agrícola de Lonquimay”... eso sería por el año veintisiete.”, “Lorenza – ¡Y fue fiesta grande! (*Pausa. Sigue la música*). Fue en Ranquil, donde la familia Lagos, los padres de Rogelio. Se bailó hasta de amanecida. Eso sería, allá por el año treinta y tres . . . En Diciembre, verano entrado . . .” (Aguirre, 1970, p. 14 y 28, respectivamente). Según algunos sitios educativos de internet, la obra se mueve entre 1928 y



los personajes la vida en el campo, que guarda relación con la visión de Emelina que se encuentra en las entrevistas mecanografiadas, presentes en el archivo de Aguirre. En el primer acto podemos ver a gran parte de los personajes: la madre de Lorenza, sus cuatro hermanos (Pedro, José, Mañungo y Dominga), Juanucho (sobrino-nieto), Rogelio (su pretendiente), Naranjo y Lucila (su hija), vecinos del sector. Aparece también un personaje histórico, Juan Leiva, profesor rural, que levantó un Sindicato de Campesinos para apoyar la repartición de tierras, organización de la que formó parte toda la familia de Lorenza. A medida que avanza la obra, se subraya la necesidad de articulación, educación y defensa de lo poco que tienen, ya que los terratenientes ponen más y más trabas para entregar las tierras que les han sido asignadas por el gobierno. Con los aparatos represores del Estado asediándoles e interviniendo en favor de los dueños de las tierras, las personas campesinas y obreras deciden formar un sindicato conjunto. El objetivo de crear esta organización lo plantea Dominga, hermana de Lorenza: “El [Juan Leiva] dice que el (sic) otro lado del mundo, los campesinos ganaron la tierra ¡haciendo una revolución!” (Aguirre, 1970, p. 11).

Mama Lorenza tiene terror de que la tragedia de 1934 se repita. Se lo hace saber a Juanucho, su infante sobrino, durante gran parte de la obra. Del mismo modo también es asaltada por los recuerdos de sus muertos, quienes la interpelan para que cuente su historia y reivindique sus luchas. La historia que construye Aguirre transita desde la matanza de los años treinta, hasta las protestas por una reforma agraria que se están llevando a cabo en Santiago a finales de los años sesenta, momento mismo en que se estrena la obra. La potencia y el protagonismo político del campesinado será un profundo debate que se irá instalando durante toda la obra.

Me interesa plantear acá como primer hallazgo que Aguirre profundiza en su estrategia de lo documental, a través de la interpelación directa que realiza tanto al relato de la historia de la matanza como a su presente escénico. Tomándose de elementos del teatro de Bertolt Brecht, desde el inicio de la obra quienes nos hablan son las personas que actúan, no los personajes y nos introducen a la obra de esta manera:

ACTOR I - Allá por los años veinte un gobierno “progresista” prometió la tierra a los campesinos pobres.

CORO - Igual que hoy.

ACTOR II - Los alentó para salir de su esclavitud resignada y ellos, confiados en la ley, reclamaron sus derechos.

CORO - Igual que hoy.

ACTOR III - Alarmados los dueños de la tierra se unieron para defender sus intereses. Para conservar sus privilegios.

CORO - Igual que hoy.

ACTOR I - La pobreza y la injusticia, siguió en los campos.

CORO - Igual, que hoy.

ACTOR II - El gobierno culpó a los terratenientes. Los terratenientes culparon al gobierno.

CORO - Lo mismo que hoy.

ACTOR III - Las leyes que dicta la clase dominante, no le sirven a la clase

---

1934 en la primera parte, cuando los campesinos deciden hacer efectiva la ley que les otorga tierras si han vivido en ese lugar por más de siete años.



dominada. Entonces, los campesinos se alzaron en la “ilegalidad”.

CORO - Lo mismo que hoy.

ACTOR II- Y aquel gobierno “progresista” que los había alentado a pelear por sus derechos ¡respondió con la sangre!

...

ACTOR I – 1969: los campesinos del sur se unen para marchar hacia la capital.

... [los actores entran con carteles] Los carteles (rojos con letras blancas), dicen: “La legalidad no le sirve al campesino pobre” ... “contra los despidos” (Aguirre, 1970, p. 1).

Una de las primeras estrategias de ficcionalización que aparece en la obra de Aguirre consiste en hacer patente este choque de los tiempos; apuesta a la denuncia de las situaciones padecidas en dos momentos históricos atravesados por un mismo conflicto de clase. Esta explicación de las injusticias de la sociedad chilena en una misma temporalidad (en el “siendo”) se traduce en una implicación histórica, tanto en la denuncia de lo que sucedió y sucede, como en el reconocimiento de la tragedia posible. También existe otro momento de cruce de estrategias políticas cuando nos muestran las circunstancias que llevaron a organizarse y alzarse en armas a las personas en Ranquil. Es importante rescatar acá el momento político por el que estaba atravesando Chile, profundamente permeado por la llegada al poder de un presidente socialista, que planteaba la vía pacífica de ascenso al poder. Acá se vuelve pertinente tomar las palabras de Brownell respecto a que lo que provocan estos choques de los tiempos es “la inteligibilidad del presente en su dimensión histórica, como coyuntura particular en el cruce de distintos procesos” (Brownell, 2018, p. 50).

Los cortes en el tiempo y cómo se van desarrollando las circunstancias de la obra particularizan este sangriento hecho perpetrado por los aparatos de Estado, contra sectores campesinos, planteando fisuras al presente e interrumpiendo el desarrollo aristotélico. Cosas burdas, muy burdas como para ser parte de La Historia de Los Héroe, que son muy materiales para los sectores populares, como las matanzas perpetradas contra ellos, interrumpen la linealidad oficial. Aguirre va más allá incluso ya que las estrategias políticas son llevadas a la acción y contadas por mujeres campesinas. A los ojos de este escrito lo que Aguirre genera es una estrategia de contra-historia, que tensa la historia oficial y la vuelve contradictoria, particularizando aún más la idea de las estrategias de ficcionalización.

El segundo y último apartado de la obra, “Los días malos”, inicia mostrándonos lo fértil que son los terrenos cedidos por el Estado, en donde se han instalado varias familias junto a la de Lorenza Uribe. La escena es interrumpida por la llegada de la policía que anuncia el desalojo de las familias y la orden de detención de dos de los hermanos de Lorenza. Los “dueños” de los terrenos se opusieron a ceder las tierras al gobierno, a pesar de haberlas comprado, ya que serán convertidas en aserraderos. La policía opera como “perros guardianes” de los terratenientes, como plantean los personajes.

Como se anuncia desde el comienzo de la historia, hacia el final de la obra se despliega toda la maquinaria del poder contra las personas campesinas: policía, militares, prensa, paramilitares e incluso la traición de uno de los compañeros del sindicato (Naranjo), que entrega a Rogelio y



a Juan Leiva. Como una premonición del horror que vendría con la dictadura, se cometen actos criminales “ejemplificadores” contra los dirigentes Rogelio y Leiva, quienes son laceados, atados a los caballos y arrastrados por los peñascos. Al padre de Rogelio le disparan dos tiros de gracia por esconderlos. Las casas de los terratenientes son ocupadas como cárceles ilegales y como lugares de tortura, otra siniestra premonición. Entre varios cortes en la narración nos cuentan que a Juan Leiva lo asesinaron de veintitantos tiros y que de Rogelio no se sabe nada, salvo que fue asesinado.

En medio del miedo y el horror que le provoca toda esta remembranza, Mamá Lorenza dialoga con el espectro de Rogelio, quien fuera su compañero afectivo. Es él quien la alienta para relatar lo vivido, planteándole otra de las premisas ideológicas de la obra: “La muerte no existe Lorenza, si uno tiene su idea, y pasa con ella a la eternidad” (Aguirre, 1970, p. 63). El diálogo continúa así:

LORENZA-Usted, quizá. Pero tantos otros que no entendieron. Que se quedaron en el camino con su sacrificio...

ROGELIO- De los que no entienden bien, de los que van quedando en el camino ;también se hacen las revoluciones, Lorenza! (Aguirre, 1970, p. 64).

A estas alturas de la obra la transparencia en el relato ya no sostiene ficciones. El diálogo entre ambos personajes es una alusión directa al texto de Ernesto Che Guevara Pasajes de la Guerra Revolucionaria de 1963, que circulaba ampliamente en el Chile de aquella época, previo a la Unidad Popular. En paralelo a este grito de aliento sacado de la Revolución Cubana, se suman otros personajes al relato y comienzan a describirse los horrores padecidos por las personas campesinas que se alzaron en armas y opusieron resistencia en Ranquil en 1934. Los procedimientos de la obra también se vuelven translúcidos, y comienzan a superponerse tanto los relatos de la tragedia, el reconocimiento popular que se les dio a quienes murieron, con la agitación política del presente escénico de la obra. Estas transparencias guardan relación con el gesto dramaturgico y político de Aguirre de ir cargando a los que se fueron quedando en el camino y hacerlos presente en la obra. Con el final de la obra se fisura el relato oficial de la matanza, con el testimonio de Emelina Sagredo a través del diálogo entre Lorenza y Dominga, que da cuenta del asesinato de la familia de estas hermanas, entremezclado con los gritos de aliento de los campesinos que marchan a pie hacia la capital.

Con todo el dolor que provocan estos hechos hay una apuesta por el saber popular venidero encarnado en el niño Juanucho. Los cortes en la narración y los saltos en el tiempo potencian una idea que ronda durante todo el montaje sobre un “hacer justicia” a través de lo que esta historia, con minúscula, nos cuenta:

MAMA LORENZA – Recoge esas palabras, niño, recoge esas palabras: “los heroicos campesinos que pelearon en Ranquil” ... (Sonriendo) “la muerte no existe”, Juanucho. (Escucha) Ahora van caminando otra vez... ¿Oyes?

JUANUCHO – Son los inquilinos de por aquí Mamá Lorenza, que se unieron a la marcha... de los campesinos en huelga que van de a pie hacia



la capital... ¿Crees que irán a llegar?  
MAMA LORENZA – ¡Sí Juanucho! Los que habían quedado en el camino  
con su sacrificio, ahora van marchando con ellos... (Aguirre, 1970, p. 69).

Efectivamente, esa marcha de a pie a Santiago que menciona Juanucho ocurrió en 1969 y fue contra las medidas emprendidas por el gobierno del presidente de ese entonces Eduardo Frei Montalva. Lorenza (el recuerdo) invoca la sangre derramada en Ranquil durante 1934 y Mamá Lorenza, con pavor, le cuenta la historia a Juanucho, su sobrino-nieto. El niño campesino representa una posibilidad de condensar esa latencia histórica en las luchas que emprenderá el pueblo chileno durante los años setenta. Como si el teatro tuviera la capacidad de, por una parte, invocar a la justicia en un gesto de reconstrucción histórica y, por otra, de ensayar otro posible con una obra que no deja de ocurrir. Es el palpitar de esa historia menor de las matanzas perpetradas hacia los diversos pueblos del tercer mundo que resonó por el continente en la época de los años sesenta. Un juego dialéctico de los tiempos que se hace presente en la marcha de las personas campesinas hasta la capital de Chile. Así Juanucho se muestra como quien podría continuar el legado de Juan Leiva y llevarlo más allá.

En este sentido, uno de los aspectos que cruza los tiempos en *Los que van quedando en el camino* es su emoción política en torno a condensar historias menores, ya que logra “utilizar su memoria como ‘advertencia de incendios futuros’, ... [vuelve] a poner en escena la ‘imaginación de los sufrimientos futuros’ sobre la base de una ‘memoria de los sufrimientos padecidos’” (Didi-Huberman, 2008, p. 152 ). Este disloque de los tiempos entre un presente escénico de 1969 que es constantemente asaltado por los personajes de la matanza ocurrida de 1934 es lo que denomino como estrategia de ficcionalización. La posibilidad aparece en la fabricación de los acontecimientos, entre lo que sucedió en Ranquil, lo que está ocurriendo y lo que puede suceder.

La obra causó un gran impacto cultural una vez estrenada. Sintetizaba gran parte del latir de esta época, y no solo a nivel nacional, si no también en el continente y el resto del mundo. Se publicó en la revista teatral cubana *Conjunto* y se tradujo a diversos idiomas. Tuvo tal repercusión que Salvador Allende, aún en campaña presidencial, le propuso a Isidora Aguirre ser parte del movimiento cultural que eclosionó en la Unidad Popular. La idea era llevar la obra *Los que van quedando en el camino*, a diversos lugares y realidades del país. Aguirre le manifestó la imposibilidad material y humana de llevar ese montaje del Teatro Nacional Chileno a las poblaciones. Con esto la autora anunciaba el momento en que el teatro, incluso en su vertiente política y documental, ya no contenía con su estructura el proyecto político emprendido por las alianzas de sectores populares. Si consideramos que “el trabajo dramático solo sirve para advertir a la audiencia que existe otra historia detrás de la oficial y que la verdad de la historia ha sido manipulada por una fuente de poder que le interesa que la historia se vea y entienda desde una sola perspectiva” (Solano, 2016, p. 13); la participación de Aguirre en los procesos políticos de la UP necesitó de otras búsquedas procedimentales y políticas. Es por esto que Aguirre inicia lo que nomina como Teatro Experimental Popular Aficionado (T. E. P. A.) para contribuir al proceso de la Unidad Popular. o bastaba con



sacar las obras a la calle, pues era necesario que la calle propusiera sus propias obras. En esta nueva etapa, Aguirre creó una serie de piezas didácticas breves en torno a la realidad por la que atravesaba el pueblo y a las políticas de la Unidad Popular. Tomándose de noticias periodísticas construyó piezas que eran interpretadas por pobladoras/es en sus propios espacios. También generó una serie de experiencias pedagógicas y teatrales con reos comunes. Y aparecieron sus míticos Cabezones de la feria, muñecos cabezudos presentes en gran parte de la cultura popular de nuestro continente.

#### **4 Puntadas de cierre**

Me gustaría ir dando algunas puntadas de cierre a este hilvanar en torno a la creación política y documental de Isidora Aguirre durante la época de los años sesenta. Lo primero es que es necesario inscribir su dramaturgia de este periodo, desde 1959 con Población Esperanza, pero sobre todo con Los papeleros y Los que van quedando en el camino, como un antecedente clave dentro de la historia del teatro documental chileno y también latinoamericano, teniendo en cuenta que esta comienza a desarrollarse de forma previa, por ejemplo, al trabajo del mexicano Vicente Leñero, a quien se ha adjudicado el lugar inaugural del quehacer documental en el teatro de la región. Quizá una de las cosas interesantes de distinguir sobre el giro documental en nuestro continente guarda relación más con los procesos políticos que vuelcan su interés en los archivos y los documentos otros, no oficiales que articularon obras y escenas centradas en los procesos de los sectores populares. Entonces se vuelve necesario, en este leer entre las tramas del hilar, tensar el hilito que propone a Vicente Leñero como quien primero implementa los procedimientos del teatro documental en Latinoamérica (Solano, 2016; Brownell, 2021).

Aquí aparecen dos aspectos que me parece necesario relevar. Por un lado, la invisibilización del trabajo de las mujeres en el teatro de este periodo, y en particular las que se volcaron hacia el teatro político. En este sentido el libro Evidencias: Las otras dramaturgias (2020) viene a saldar esta deuda respecto a un siglo de dramaturgia escrita por mujeres en Chile. Y por otra parte me parece importante poder leer estos procesos teatrales en redes, no porque estén necesariamente interconectados, pero sí entendiéndolos como fenómenos que suceden en tiempos simultáneos a propósito de procesos políticos particulares. De esto se da cuenta en los análisis que se han hecho de la revista teatral cubana Conjunto, por ejemplo (Aravena, 2016; Layera, 1983), en donde podemos ver las filiaciones y procedimientos en común que atravesaron al continente, en un periodo signado por la revolución. Es por eso que, más que debatir sobre quién hizo teatro documental primero, lo que me interesa aquí es leer las conexiones y redes que se generaron, y cómo el trabajo de Isidora Aguirre, tanto su dramaturgia, como sus procedimientos y su trabajo como agente cultural durante los procesos revolucionarios en el continente, lograron ser un gran telar del latir de una época.

Con todo esto, vale la pena hilar más fino y puntualizar, en primer lugar, que el proceder documental en Aguirre comenzó a gestarse desde Población Esperanza (1959). Luego, que en



cuanto a generar obras que construyen procedimientos de cuestionamiento a la “verdad” o a la historia oficial, como pudimos ver, Aguirre radicaliza su estrategia de creación entre *Los Papeleros* (1964, fecha de estreno ya que la investigación comienza en 1961c.) y *Los que van quedando en el camino* (1969). Aguirre, al igual que todas las personas y colectivos teatrales que se vuelcan hacia lo documental en la época “encuentran en el teatro documental de los sesenta y setenta, compartiendo la opinión de Bravo-Elizondo, dos objetivos básicos: ‘entregar los resultados de la investigación histórica hecha por el autor y crear una revolución del hecho histórico en el auditorio’” (Solano, 2016, p. 11). Esta revolución en el auditorio guarda relación con la capacidad de interpelar la verdad oficial, el relato hegemónico, asunto que se pondrá en completa tensión con la propuesta del Teatro del Oprimido. Brownell profundiza esto al plantear que “el énfasis en los procesos de resemantización que despliega el teatro documental latinoamericano respecto de determinados personajes e instituciones, buscando promover contralecturas de los discursos oficiales de la historia...” (Brownell, 2021, p. 200-201). Con el transcurrir de los hechos políticos y del tiempo, estas contralecturas ya no vendrán tan solo desde la disciplina teatral propiamente tal, sino que se verá en escenas expandidas en donde personas no hacedoras de teatro utilizarán las herramientas de este y de lo documental para dar cuenta de sus propias historias y creaciones, en una escena que se verá violentamente interrumpida por las dictaduras de los años setenta.



## Referencias

- AGUIRRE, I. *Los papeleros*. Santiago de Chile: Ediciones de la revista Mapocho, 1964.
- AGUIRRE, I. *Los que van quedando en el camino*. Santiago de Chile: Mueller imprenta. 1970.
- AGUIRRE, I. Archivo Digital Isidora Aguirre. *USACH*. Santiago de Chile, 02 oct. 2023. Disponible en: <https://isidoraaguirre.usach.cl/>
- AGUIRRE, I. Archivo Digital Isidora Aguirre. *USACH*. Santiago de Chile, 02 oct. 2023. Disponible en: <https://isidoraaguirre.usach.cl/grafica/ia-008-009-002/>
- AGUIRRE, I. Archivo Digital Isidora Aguirre. *USACH*. Santiago de Chile, 02 oct. 2023. Disponible en: <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-026-007-016/>
- AGUIRRE, I. Archivo personal de Isidora Aguirre. *El problema de los recolectores de papel*, 1961, p. 1.
- ARAVENA, C. Diario personal de trabajo. Ciudad de México: Inédito, 2014 - 2015.
- ARAVENA, C. *El asalto político a partir de lo estético: dramaturgias del Teatro Político chileno y argentino en la época del sesenta*. 2016. Tesis (Maestro en Estudios Latinoamericanos) - Posgrado en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2016.
- ARAVENA, C. *Isidora Aguirre en el teatro Político del “Hombre nuevo”*: flujos estéticos en su archivo y obra en los años sesenta. 2022. Tesis (Doctor en Historia del Arte) – Posgrado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2022.
- ARAVENA, C.; ARTÉS, P.; DEVIA, C.; FARÍAS, M.; SMITH, B. *La escena inquieta*. Teatro Político metropolitano de la época del sesenta. Santiago de Chile: Ediciones A89, 2018.
- ARTÉS, P.; FARÍAS, M.; SAAVEDRA, L. *Evidencias*: Las otras dramaturgias. Santiago de Chile: ediciones Oxímoron, 2020.
- BENJAMIN, W. *Libro de los pasajes*. Madrid: ediciones Akal, 2005.
- BROWNELL, P. Acerca de lo político y lo histórico en el teatro documental contemporáneo: algunas experiencias de Argentina y Chile. *Latin American Theatre Review*, Kansas, v. 52, n. 1, p. 43-64, 2018.
- BROWNELL, P. *Proyecto Biodrama*: el teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Red Editorial, 2021.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka*. Por una literatura menor. Ciudad de México: Era, 1978.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Arde la imagen*. Ciudad de México: Ediciones Ve, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado, 2008.



JEFTANOVIC, A. *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Santiago de Chile: Cuarto Propio. 2019.

LAYERA, R. La revista Conjunto y el nuevo teatro latinoamericano. *Latin American Research Review*, Cambridge, v. 18, n. 2, p. 35-55, 1983.

SOLANO, G. *El teatro documental en Latinoamérica: un escenario para la presencia simbólica y emotiva de comunidades y personas desaparecidas*. 2016. Tesis (Doctor of Philosophy) - Universidad de Wisconsin, Madison, 2016. 222p.



## **Biografia acadêmica**

### **Cristian Aravena Aravena**

Académico Regular Asistente de la Carrera de Investigador, Escuela de Teatro, Facultad de Artes y Ciencias Sociales, Universidad Mayor, Chile. Doctor en Historia del Arte, maestro en Estudios Latinoamericanos, ambos por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Actor profesional de la Universidad de Chile. Dramaturgo, historiador del arte y académico especializado en Historia del Arte Latinoamericano, en particular del Teatro político en los procesos revolucionarios de los años sesenta. Actualmente trabaja temas vinculados al performance, VIH y las diversidades sexuales.

E-mail: [cristian.aravena@umayor.cl](mailto:cristian.aravena@umayor.cl)

## **Financiamento**

Não se aplica

## **Aprovação em comitê de ética**

Não se aplica

## **Conflito de interesse**

Nenhum conflito de interesse declarado

## **Contexto da pesquisa**

Não declarado

## **Direitos autorais**

Cristian Aravena Aravena

## **Licenciamento**

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



## **Modalidade de avaliação**

Autor convidado

## **Editores responsáveis**

Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

## **Histórico de avaliação**

Data de submissão: 04 de abril de 2023

Data de aprovação: 07 de maio de 2024