

Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del '70

María de la Luz Hurtado
Carlos Ochsenius *

Los autores desean agradecer a diversos realizadores teatrales el permanente diálogo e intercambio de opiniones sostenido en estos años. Sin embargo, las opiniones vertidas en este texto son de la exclusiva responsabilidad de sus autores.

No sólo la supervivencia, sino el poderoso resurgimiento desde 1976 en adelante de una producción teatral con raíces nacionales y de expresión contingente en Chile no dejará de sorprender a muchos. Más aún, cuando al interior de un régimen que provoca el quiebre de las instituciones preexistentes y que restringe la libertad de expresión y de reunión, se desarrolla ya no la expresión e intercomunicación crítica a través de la escritura y lectura personal y privada de textos, sino a través de espectáculos teatrales que requieren de un alto nivel de organicidad social tanto en el momento de la creación,¹ como en el del intercambio comunicativo de su obra con espectadores reunidos expresa y públicamente para ello.

Nos interesa dilucidar este fenómeno, reforzado por la evidencia de que ante estas circunstancias histórico-políticas comunes, las disciplinas artísticas y formas de expresión comunicativas tuvieron diferentes rearticulaciones en este país. Algunas desaparecieron casi por completo dentro de él, retrayéndose a círculos muy limitados de cultores, como es el caso del cine.² Otras están en una intensa búsqueda experimental por encontrar las formas de expresión y comunicación más significativas para el

* Este trabajo es una elaboración realizada por María de la Luz Hurtado de diversos documentos de trabajo, resultados de seminarios y actividades de coordinación cultural desarrollados por M. L. Hurtado y C. Ochsenius en CENECA entre 1978 y 1980.

actual momento, no proyectándose aún ampliamente a la sociedad, como ocurre con la plástica; otras, como el teatro, la nueva canción chilena o canto nuevo y la poesía han mantenido un movimiento artístico-social activo.

Creemos, en consecuencia, que las circunstancias macrosociales no son explicación suficiente del tipo de producción realizado por un movimiento artístico cultural. Este adquiere su especificidad del encuentro de ese nivel con características particulares de la disciplina en cuestión: de las condicionantes materiales que imponen su proceso de creación y circulación social; de la acumulación teórico-práctica que existe en la sociedad y en los realizadores especializados respecto a ese quehacer, como también de la organicidad social que históricamente ha ido adquiriendo al interior del aparato estatal y de la sociedad civil.

Para aportar elementos de comprensión al movimiento teatral chileno que se ilustra en esta edición, lo visualizaremos entonces desenvolviéndose en un medio teatral inserto en espacios sociales que actúan como condicionantes de su quehacer.

En cuanto este movimiento se desarrolla fundamentalmente dentro del teatro profesional o semi-profesional chileno que opera dentro del circuito de exhibición comercial, daremos cuenta de la conformación y desarrollo orgánico de este medio teatral en Chile post 1973, incluyendo sus antecedentes más significativos: movimiento teatral universitario (1940 . . .) y movimiento de renovación teatral (1968-1973).

Nos interesará destacar aquí cómo los realizadores teatrales chilenos se desenvuelven en los espacios sociales mediante la adopción de ciertas políticas que actualizan sus orientaciones y objetivos como agentes culturales, elaboradores y/o transmisores de visiones de mundo. Estas, a su vez, se expresarán en la relación forma-contenido de sus montajes, en los modos de producción adoptados, en la ligazón establecida con instituciones, grupos o clases sociales como respaldo o referente de su quehacer; en los espacios teatrales y en el tipo de difusión realizada, etc. De esta política cultural se desprenderá la función socio-cultural que cada montaje teatral satisface, y la que proyectivamente satisface un movimiento en la medida en que las opciones arriba mencionadas son coherentes y comunes para distintos realizadores, logrando con ello un potenciamiento recíproco.

Los espacios sociales condicionantes analíticamente considerados en este estudio son:

—el espacio jurídico-político, que reglamenta los límites de las prácticas estimuladas, permitidas y prohibidas por la legalidad vigente, y el tipo de sanciones y apelaciones que le corresponde

a cada una de estas posibilidades.

—el espacio ideológico cultural, que dice relación con las visiones del mundo más o menos formalizadas que hegemonizan la conciencia social y/o aquella que copa el campo de la expresión pública en forma preponderante en un momento dado. Este suele estar estrechamente ligado a un espacio social conformado por la correlación de fuerzas existentes al interior del Estado, y la dinámica social que ella genera a partir de las clases que están en el poder, las que están en posición ascendente o aquellas excluidas de éste. Esta correlación establece la capacidad que tiene cada una de ellas de hacer valer su posición y su proyecto cultural en el seno de la sociedad, o de vincularse orgánicamente con aquellos sectores sociales a quienes intentan representar.

—el espacio económico, vinculado con el proyecto de desarrollo económico-social que prevalece en la sociedad, con las relaciones sociales de producción que genera y con el acceso a los bienes y servicios que permite a los diversos sectores y quehaceres sociales.

Queremos finalmente aclarar que dados los acelerados y contradictorios procesos que ha vivido Chile en las últimas décadas, ha sido preciso establecer periodizaciones que incluyen breves lapsos de tiempo cronológico para poder dar cuenta de las transformaciones acaecidas en los niveles señalados, que son sensiblemente recogidos por el quehacer artístico.

Por otra parte, la narración en ocasiones detallada del contexto social apunta a que el lector que vive fuera del país recupere algunas referencias que para el espectador teatral chileno son no sólo un dato conocido, sino que incluso forman parte de intensas experiencias personales. Las puestas en escena del movimiento teatral que nos preocupa cuentan con este sobreentendido como clave que especifica la lectura significativa de las obras dentro de la polisemia y ambigüedad que caracteriza a toda obra artística.

I. El Teatro Chileno

al 10 de Septiembre de 1973

A. El movimiento teatral universitario: 1940-1968

Existe un gran eje común en el teatro chileno profesional y semi-profesional que conforma en la actualidad el circuito comercial chileno, y al que pertenecen virtualmente todas las obras aquí recopiladas: su procedencia universitaria.³ Este factor juega un rol decisivo en la demarcación de los espacios sociales en que se desenvolverá este medio expresivo, y en las políticas teatrales seguidas. Estas serán altamente correlativas por un largo período a las dinámicas estatales, por ser estos centros de estudios aparatos centrales en la formación de intelectuales, profesionales y técnicos que han de llevar adelante los proyectos de acción estatales en todas las áreas de la actividad nacional.

Esta función se acentúa justamente a la fecha de nacimiento de estos teatros: principios de la década del '40, durante el gobierno del Frente Popular. Bajo la fórmula del Estado de Compromiso, éste representa a las amplias capas medias que impulsan un proyecto de desarrollo económico-social correspondiente a un capitalismo de Estado. Dos son sus ejes centrales: la sustitución de importaciones mediante la industrialización nacional pública y privada cautelada por medidas proteccionistas, y una política de ampliación de los beneficios sociales (educación, salud, vivienda, alimentación) a las mayorías nacionales a través de la acción de poderosos organismos estatales. Este modelo de desarrollo apuntaba a construir una base material y social capaz de integrarse a las pautas productivas y culturales de una sociedad moderna, basadas en una racionalidad tecnológica.

Con la premisa de que el Estado debe suplir las carencias de la sociedad, las universidades, en su mayoría financiadas por éste, fueron ampliando progresivamente sus funciones y atribuciones en respuesta a las demandas del modelo de desarrollo vigente.⁴ Es así como, entre otras muchas disciplinas y técnicas, acoge también a las artes formándose entre otros organismos el Ballet Nacional, la Orquesta Sinfónica, orquestas de cámara, escuelas y museos de

bellas artes, coros universitarios, institutos filmicos, teatros y posteriormente, canales de televisión. Las escuelas y compañías profesionales de teatro funcionaron al alero de casi todas las universidades y sedes del país: en Santiago, el Teatro Experimental de la U. de Chile, fundado en 1941 y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica fundado en 1943. En provincia, el Teatro de la Universidad de Concepción, fundado en 1947, al que se agregan posteriormente los Teatros de la Universidad de Chile, sede Valparaíso, Antofagasta y Chillán, los teatros de la Universidad del Norte, de la Universidad Austral y de la Universidad Técnica del Estado.

La expansión de las universidades se reprodujo de alguna manera al interior de estos teatros, especialmente en las sedes centrales. Por su calidad de organismos subvencionados, unidos a la concepción integral que manejó desde su fundación el movimiento teatral universitario, desarrollaron una extensa labor de producción teatral, de docencia para la formación de actores, directores, diseñadores teatrales y monitores de teatro aficionado, etc. Realizaron cursos de temporada y extensión, concursos de dramaturgia, investigación, experimentación, publicaciones, festivales de teatro aficionado, etc. Se transforman así por mucho tiempo en ejes de la actividad teatral nacional cumpliendo el rol de creadores de un ámbito teatral profesional.

Este movimiento teatral universitario es quizás el más coherente e influyente de este siglo en el país, apoyado en su alta organicidad con el proyecto hegemónico vigente en su etapa fundacional, y en su evolución correlativa a la de los sectores sociales que van paulatinamente accediendo al poder en las décadas siguientes.

Su proyecto cultural inicial apuntaba a la modernización de la actividad teatral según los cánones estéticos imperantes en el mundo desarrollado, aspirándose a un dominio de esas técnicas expresivas. Preocupación que corría paralela a la modernización tecnológica del país en pos de su desarrollo.

En su primer decenio los teatros universitarios privilegiaron fuertemente el montaje de obras extranjeras clásicas y luego contemporáneas, "a la manera" en que se montaban en Europa y en EE. UU. en los llamados teatros de arte.⁵

Por otra parte, se tenía una aguda conciencia de la cualidad especial que posee el teatro para interpretar, valorar, y orientar respecto a la realidad del hombre en sociedad. Esta función se asumió centralmente ubicando entre sus objetivos programáticos el dar a conocer "los grandes valores de la literatura universal" como colaboración a la formación moral y estética de la ciudadanía. Se adhería en cierta forma a una concepción iluminista, y la extensión

se entendía básicamente como la difusión de un bien cultural que debe expandirse a toda la sociedad, como forma de incorporarla a los valores culturales prevalecientes o a aquellos que se aspiraba a que prevalecieran. Forman así un público orgánico a esta política cultural, integrado por intelectuales y sectores medios preferentemente.

Es el teatro de la Universidad de Chile el que sustenta con más fuerza la vocación socializadora de su quehacer, congruente con la activa vida ideológico-política que caracterizara a ese plantel educacional. Incluye en su repertorio obras que no sólo aluden a las preocupaciones morales de una burguesía en crisis, o que rescata valores típicos de personajes populares, sino que realizan una lectura más estructural y crítica del sistema vigente. Es por ejemplo, el único teatro chileno que monta la casi totalidad de las obras más importantes de B. Brecht, principalmente en la década del '60.

Asimismo, el Teatro de la Universidad de Concepción, fundado en 1947 pero activado a fines de la década del '50 y comienzos del '60 con la presencia del Rector David Stichkin y del fundador del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, Pedro de la Barra, es especialmente significativo en la revitalización de este movimiento teatral. A él concurren, igualmente, una generación de jóvenes recién egresados de la U. de Chile, entre los que se cuentan Gustavo Meza, Jaime Vadell, Delfina Guzmán, Jorge Gajardo, Nelson Villagra, Shenda Román, Tennyson Ferrada y otros. Este teatro se abocó a la realización de un teatro nacional y popular, innovando en los espacios de representación y en los lenguajes escénicos. En su difusión estableció lazos con los obreros y mineros de la activa zona de Talcahuano y Lota, y también con campesinos de la zona sur. Por otra parte, en la Universidad se vivía una bullente actividad artística e intelectual: la literatura, la música folklórica y de la nueva canción chilena, la plástica y la danza, como también la filosofía y las ciencias sociales tenían igual estímulo y desarrollo en un sentido nacional y latinoamericanista.

Por otra parte, este quehacer múltiple convirtió a los teatros universitarios en auténticas instituciones sociales. La incorporación y permanencia en ellos estaba sujeta a normas precisas; sus miembros eran finitos e identificables; había una cierta fluidez e intercambio entre las distintas escuelas y compañías, ya sea en calidad de alumnos, profesores, directores, actores o técnicos. Ello hacía que se fuese compartiendo diversos niveles de experiencia formando un sólido sustrato común, sin que ello impidiese la progresiva decantación de posiciones en la medida que fuesen cambiando las condiciones generales del país. Todo lo anterior conllevó a la postre un alto nivel de especialización de este quehacer artístico, unido a

su profesionalización.

De esta manera, se fue conformando una ética básica entre los realizadores teatrales formados al alero de estos movimientos universitarios que se expresaba en una vocación de servicio público y de voluntad de impacto ideológico-cultural. Su acción tuvo siempre un carácter nacional, en el sentido de que su destinatario ideal era la sociedad en su conjunto, avalados en el hecho de estar interpretando una concepción cultural prevaleciente e impulsada desde un Estado representativo.

En la década del '50, se amplía este movimiento mediante dos factores de gran importancia. Primeramente, surge una generación de dramaturgos chilenos gracias a su impulso: Sergio Vodanović, Luis A. Heiremans, Egon Wolff, Isidora Aguirre, María A. Requeña, Alejandro Sieveking, Gabriela Roepke. Adoptando las formas dramáticas introducidas a través del montaje de obras europeas y norteamericanas, estos autores intentan dar cuenta de temas, personajes, lenguaje verbal, situaciones y conflictos propios de sectores sociales nacionales, siempre buscando una proyección universalista y una reflexión moral.

Por otra parte, se crean pequeñas compañías teatrales autónomas, independientes de organismos centrales que trabajan en los llamados "teatro de bolsillo." Sus miembros suelen provenir de las universidades y forman estas compañías ya sea por no encontrar una inserción ocupacional universitaria o por sostener posiciones estéticas y opciones de repertorio diferentes. Juegan un importante rol de complementar, contrastar y cuestionar el quehacer de los teatros oficiales, así como de satisfacer requerimientos diferenciales de los públicos teatrales. Sus repertorios suelen ser o teatro de vanguardia, o teatro de divertimento.

Por otra parte, su inserción económica, dependiente principalmente de la taquilla, pone en tensión el cumplimiento de objetivos culturales sustentados en un funcionamiento subvencionado, obligando frecuentemente a operar con francos criterios comerciales para asegurar la subsistencia de su quehacer.

B. El teatro chileno durante los procesos de cambio hacia el socialismo: 1968-73.

B.1. La Sociedad

Los antecedentes más directos de la opción ético-estética asumida por el movimiento teatral que nos preocupa se remonta a fines de la década del '60 y primeros años del '70.

Políticamente, corresponde a fines del Gobierno Demócrata Cristiano (1964-70) y al Gobierno de la Unidad Popular (1970-73),

época de grandes transformaciones sociales y reformas institucionales, impulsadas sucesivamente por gobiernos que proponían diferentes modelos de desarrollo económico-social, como respuesta a la crisis del desarrollismo de los años '40 y '50. El primero, mediante la llamada "Revolución en Libertad," que proclamándose como alternativa democrática del marxismo, prometía un desarrollo económico-social que permitiese la integración social de los "marginados de la ciudad y del campo." La reforma agraria antilatifundista y la expansión de la burguesía industrial moderna apoyada en el proteccionismo y en organismos de integración regionales y latinoamericanos, unidos a la campaña de promoción popular en lo socio-cultural, fueron aspectos destacables de su programa de gobierno.

Al término del Gobierno Demócrata Cristiano, se produce una efervescencia social que presiona por la mayor democratización y amplitud de los procesos de cambio, llevando a la DC a posiciones de centro-izquierda, y a la expansión del apoyo social a la izquierda, conformada por una alianza de los partidos Comunista, Socialista e Izquierda Cristiana en la Unidad Popular. La doctrina marxista, la revolución cubana y el pensamiento social de la Iglesia Católica manifestado en Medellín ejercen una importante influencia en este sentido.

Del desarrollismo, marcado por la aspiración de integración a la racionalidad del mundo capitalista, especialmente a la de los países desarrollados, se pasa durante la Unidad Popular a sostener la teoría de la dependencia.⁶ Esta establece una oposición contradictoria entre los países centrales desarrollados y los subdesarrollados, debiendo éstos aspirar a romper la dependencia económico-cultural, tarea que se siente compartida con Latinoamérica y otras naciones dependientes. Este análisis se hace homólogo en relación a aquella desigualdad que se reproduce al interior de la sociedad, fruto de las relaciones de producción capitalista, propiciándose en consecuencia la propiedad social de los medios de producción, canalizados por el Estado. A la reforma agraria se agrega la industrial y minera, especialmente mediante la nacionalización de aquellas empresas que operan con capitales extranjeros (fundamentalmente norteamericanos), unido a una política de pleno empleo y redistribución del ingreso hacia los sectores más postergados.

En este contexto, las universidades experimentaron un proceso de Reforma desde 1967, iniciado en la Universidad Católica a partir de la presión del movimiento estudiantil. Este buscaba vincular a las universidades a los procesos de cambio acaecidos en el país, comprometiendo fuertemente a los intelectuales en el acaecer

nacional. Igualmente, en el área cultural se reivindica lo nacional y latinoamericano, simbolizado en los sectores populares, revisándose el concepto vertical de extensión y promoción de valores preconstruidos por una cultura dominante. Algunos sectores socio-políticos promueven entonces la expresividad de los propios sectores populares, el intercambio y la retroalimentación en las instancias pedagógicas y comunicativas a la luz de los planteamientos de Paulo Freire, lo que no obsta a que muchos mantengan la opción por la "concientización" política vertical.

Estos procesos políticos estaban sustentados en un alto nivel de organización social promovida ya no sólo desde las bases o los partidos, sino desde el Estado mismo, que integraba a los primeros. Todos los ámbitos de actividad social y laboral estaban sujetos a organización, promoviéndose la llamada movilización popular mediante centros de padres y apoderados, juntas de vecinos, sindicatos, asociaciones gremiales y en ellos se hacían presentes igualmente los partidos, representantes de todo el abanico posible de tendencias, desde la extrema derecha a la extrema izquierda.

La presencia de estos gobiernos, elegidos mediante elecciones democráticas, expresan la difusión que existía en el país de un ideario político que apuntaba a transformar las estructuras sociales para dar un nuevo impulso a la economía, al desarrollo social y a la participación popular.

Entre 1967 y mediados de 1972, se vivencia un clima de optimismo y vitalidad creativa entre aquellos que apoyan estos procesos de cambio. Ya a fines de ese año, y durante 1973, se agudiza la violenta lucha social por el poder y la hegemonía, ya que el gobierno no tenía aún el poder sobre el Estado. Los cambios estructurales que estaban convirtiendo a Chile en un Estado socialista afectaban fuertemente no sólo los intereses y normas de vida de la burguesía, sino que incluso su sobrevivencia como clase. De aquí que pusiesen en juego toda su capacidad política, económica y de ascendiente ideológico sobre la sociedad, en especial sobre los sectores medios, para reconquistar el poder gubernamental. Por ello la lucha copaba día a día todos los ámbitos de la vida social, poniendo un signo político a cada actividad que se desarrollase. La sociedad entera se agitaba, movilizaba en posiciones encontradas, llegando finalmente a una situación caótica, llena de tensiones.

B.2. *El Medio Teatral*

1. Momento de renovación: 1968-1972

Entre 1968 y 1972 se produce un proceso de renovación en el

teatro, en directa relación con los procesos acaecidos en el país.

Junto al sainete de Lucho Córdova, que mantiene una tradición desde los años '30, y a la infaltable comedia liviana de S. Piñeiro que muestra un micromundo doméstico, amable y simpático de la burguesía, aparece un nuevo tipo de producción de la generación del '50, que experimenta una marcada radicalización política. Algunos de estos dramaturgos incluso se integran a nuevas formas de producción teatral (creación colectiva). Desde un teatro "folklorista," costumbrista o de realismo psicológico, que llama la atención sobre casos particulares que evidencian un "problema social," vemos que el repertorio de dramaturgia nacional de Teatro de la Universidad de Chile, por ejemplo, vira al realismo épico: obras de M. A. Requena, I. Aguirre, C. Rojas y V. Torres como *Los que van quedando en el camino*, *Pan caliente*, *Los desterrados* y *Recuento* dan testimonio de las condiciones de vida y de la lucha de los sectores populares organizados. Teatro ya sea de denuncia y/o didáctico, se ubica en una posición actual de fuerza y esperanza de esos sectores, que legitiman su posición y buscan adhesión a ella apelando a una historia de postergación y represión en regímenes pasados.

Es un teatro derechamente político, que no sólo plantea sino que explicita en sus antagonistas y protagonistas dramáticos la lucha de clases.

Es también en esta época cuando surge la creación colectiva como método de producción teatral. A diferencia de la vertiente anterior, muy estructurada ideológica y formalmente, ésta se caracteriza por una "soltura" expresiva que recoge la necesidad que cada uno de los miembros de un colectivo teatral o social posee de participar activamente en un proceso de elaboración e intercomunicación de visiones de mundo. Supone necesariamente una renovación en el formato de las obras, en sus lenguajes escénicos y en sus temáticas para dar cabida a una sensibilidad y un punto de vista que se sienten inéditos en un momento de cuestionamiento global de valores, esquemas e instituciones vigentes. La correspondencia de este modo de producción teatral con las necesidades de sus emisores y destinatarios se evidencia en su nacimiento paralelo en diferentes grupos y en su rápida expansión. Similar situación ocurría, sin mediar influencias directas, en otros países latinoamericanos y en grupos de experimentación norteamericanos y europeos.

En lo formal, se apropia del lenguaje discontinuo de la T.V. que yuxtapone imágenes sin una necesaria solución de continuidad. Lenguaje que ya ha sido socializado como mecanismo de percepción visual y cognitiva, especialmente entre la juventud. Con la

gran diferencia de que se reacciona aquí contra la impersonalidad y verticalismo de los envasados televisivos de la industria cultural, que suelen universalizar visiones de mundo particulares de otras culturas dominantes, sometiendo al espectador a una recepción pasiva e indiscriminada.

Tanto en su formato como en su estructura dramática se opone al teatro elaborado mediante un discurso lógico-causal, ya que se piensa que éste no permite reflejar la convulsión, inquietud y orientación-desorientada de una juventud y de un movimiento social que vive intensamente su "aquí y ahora," pleno de contradicciones y sobreposiciones ideológicas, afectivas, existenciales y éticas.

La forma prevaleciente es así la del sketch, que construye una obra en base a cuadros desagregados, que grafican una idea o un punto de vista acerca de un fragmento particular de la realidad. Ésta se recrea en base a la simbolización de una situación, a través del accionar de tipos sociales que realizan funciones; no es un teatro de personajes con densidad psicológica. En la puesta en escena se apela a la percepción sensitiva del receptor: prima la imagen teatral elaborada a partir de la expresión corporal, de los sonidos, la música y la iluminación, unidos a un texto que apoya más que sustenta los significados. Es un teatro pobre, despojado de elementos "decorativos;" más que escenografía, se utiliza una utilería simple, sintética, siendo el cuerpo del actor el recurso expresivo fundamental. El estilo de actuación suele ser desenfadado, agresivo, irreverente, apoyado en un humor cáustico y agudo que se entremezcla con momentos de ternura y emotividad. El desarrollo del espectáculo se basa en la permanente ruptura de la cuarta pared, aprovechando y resaltando la presencia del espectador, transformándolo en activo partícipe.

Los temas suelen ser propios del nivel de conciencia y de la situación que viven los emisores. Reflejan una conciencia amplia, no estrictamente política, que establece mediaciones entre lo universal y lo particular, entre la masividad despersonalizada y la comunidad cercana.

Los teatros profesionales que principalmente desarrollaron esta forma de creación fueron el recientemente reformado Teatro de la Universidad Católica en sus Talleres de Creación Teatral (TCT) y de Experimentación Teatral (TET) perteneciente a la recién fundada Escuela de Artes de la Comunicación. En el teatro independiente destacan los Mimos de Noisvander, Teatro del Errante,⁷ para encontrar su más nítido exponente en los teatros Ictus y Aleph. Por otra parte, entre los teatros aficionados estudiantiles, poblacionales y sindicales se difundió con gran

rapidez esta forma creativa.

En 1968, por ejemplo, el TET realiza *Peligro a 50 metros*, creación colectiva con apoyo de los dramaturgos Sieveking y Pineda. Es una obra testimonial, que representa la visión que tiene un grupo de jóvenes de su país y del mundo. Es un periódico-vivo, que intenta sensibilizar respecto a temas heterogéneos y a la vez relacionados como la guerra de Vietnam, la violencia, la insensibilidad social, el autoritarismo, la incomunicación, la formalidad y utilitarismo que caracteriza a las relaciones humanas, el ascenso de la lucha de masas, etc. El formato era tan flexible, que permitía la incorporación de cuadros o alusiones referentes a los acontecimientos que se fuesen produciendo durante el período de exhibición de la obra.

En 1969, el mismo grupo presenta *Nos tomamos la Universidad*, creación colectiva que cuenta con el apoyo de Sergio Vodánović y la dirección de Gustavo Meza. Esta obra, si bien está realizada en base a cuadros, posee un claro desarrollo argumental, al testimoniar desde un cierto punto de vista y a partir de personajes delineados los hechos acaecidos recién el año anterior en esa Casa de Estudios.

Por su parte, *Un elefante y otras zoologías* de Jorge Díaz, montada por el Ictus en 1968, tenía por tema a Latinoamérica y sus dictaduras militares, con especial énfasis en la represión política. Esta obra dio paso a la creación colectiva, con *Cuestionemos la cuestión*, estrenada un año más tarde por este mismo teatro. Como su nombre lo indica, en ella se cuestionan las inconsecuencias morales de las instituciones sociales vigentes, desde el sistema político parlamentario hasta el matrimonio y la amistad.

Especialmente en el teatro independiente, por influencia de este modo de producción, empieza a consolidarse una manera de entender la pertenencia a una compañía teatral. Más que una relación de contrato laboral o un espacio para desempeñar un oficio, las compañías se transforman en auténticos "grupos" que se unen alrededor de proyectos ético-estéticos. Requieren de unidad ideológica y de capacidad de desempeño según una particular modalidad estética, ya que se busca que las obras respondan directamente a las necesidades de expresión políticas, sociales y personales de los miembros del grupo. Ello implica, de alguna manera, un rechazo al teatro de repertorio, y a una dramaturgia de autor unipersonal.

Por otra parte, en la medida que la creación colectiva es realizada principalmente por los actores y directores de los grupos teatrales, con el concurso de dramaturgos que se ponen al servicio de la obra entendida como puesta en escena, por su propia inserción tienden

a valorar al teatro como hecho comunicativo que cobra su máxima expresión en el ejercicio de su propia disciplina: en el momento del montaje y en su presentación frente a un público presente. La preeminencia que adquiere la interpretación actoral y el lenguaje escénico propiamente tal, que implica el desarrollo de un particular "estilo" en cada uno de los grupos, hace casi imposible que su remontaje mantenga la misma expresividad y significación que el original. Más aún, la falta de desarrollo de un sistema de notación "escénica" hace que los libretos (cuando los hay) sólo reproduzcan con mayor exactitud el lenguaje hablado transpuesto a lenguaje escrito, quedando ausentes los demás lenguajes que concurren a la conformación de la significación resultante. Este hecho acentúa el carácter contingente de este teatro, y su desvalorización como "texto literario" o como aporte cultural más permanente. Este último se entiende más bien como incorporado a la producción escénica posterior que estos grupos realizan, acogiendo en ellas sus experiencias y la de otros grupos que van conformando una "cultura teatral" común.

En un segundo momento, 1972-1973, especialmente en el Taller de Creación Teatral de la Universidad Católica, en el Teatro Ictus, en El Túnel y otros, se mantuvo la fórmula de creación colectiva en la puesta en escena, pero ahora basados en textos de literatos y poetas (poesía de Nicanor Parra en *Todas las colorinas tienen pecas*, cuentos cortos de Alfonso Alcalde en *Paraíso para uno*, textos de Alfonso Alcalde en *Tres noches de un sábado*, como también de periodistas (Carlos Alberto Cornejo, Isabel Allende). Su incorporación pretendía, especialmente en el caso de los primeros, asegurar un hilo ético-estético conductor de las obras e indagar en componentes más permanentes de la visión de mundo e idiosincracia nacional. Sin embargo, teatralmente parecen haber sido experiencias no muy logradas, salvo *Tres noches de un sábado*.

2. Anuncio de la crisis: 1972-73

La importancia que tuvieron estas experiencias en los años '68 al '71 fueron decreciendo por la readecuación que sufre el circuito comercial de exhibición teatral ante la dinámica social generada por la lucha política frontal que caracterizó los dos años siguientes ('72-73).⁸

Por una parte, los medios de comunicación de masas, el cine, pero especialmente la televisión, están en plena actividad en un esfuerzo por contrarrestar la dependencia cultural y hacerse parte en la disputa hegemónica, dando gran cabida a la producción dramática nacional, ya sea en teleseries, teleteatros o incluso sketches. Entre otros, el grupo Ictus mantiene un programa

semanal, *La Manivela*, de gran éxito, que les permite una proyección nacional. Ello hace, por ejemplo, que entre 1970 y 1972 no estrenen ninguna nueva obra teatral por estar absorbidos en esta tarea.

Por otra parte, el desarrollo de los movimientos de masas y de sus organismos redundó en una intensa actividad cultural realizada en la base social por los propios obreros, campesinos, pobladores y estudiantes. Se fue conformando así un extendido movimiento de teatro aficionado, que en 1973 abarcaba más de 300 grupos afiliados a la Asociación Nacional de Teatro Aficionado Chileno (ANTACH). También existían grupos profesionales dependientes de los organismos de masas que realizaban un teatro de apoyo directo a las actividades de los primeros. A la vez, muchos estudiantes universitarios de teatro y realizadores teatrales trabajaban como monitores o directores de grupos de estos teatros populares. Se produjo, entonces, una estrecha organicidad entre público teatral y realizadores, accediendo cada grupo a la visualización de la problemática nacional a través de la expresividad de aquellos que compartían experiencias directamente comunes. A la vez, este teatro se fue tornando cada vez más ligado a la contingencia política, en la medida que estaba vinculado a sectores que participaban cada vez más directamente en la lucha por el poder y la hegemonía.

Por otra parte, los sectores medios y la burguesía, público más habitual de los circuitos comerciales, ya no miraba con la misma complacencia el teatro crítico y reflexivo que apoyaran en el pasado anterior. En tanto la sociedad entera estaba saturada de discusiones ideológicas, muchos buscaron en el teatro un espacio de evasión, de relajación o de esparcimiento lúdico. El género preponderante en esta época es el café-concert, que constituye la tercera parte de los estrenos teatrales de 1973. Tras el éxito comercial de *Agamos el Amor*, montada en 1971 por El Túnel,⁹ obra de "destape" erótico, provocativa y efectistamente humorística, el café-concert se empieza a explotar por dar muy buenos dividendos comerciales, así como por permitir ciertas innovaciones formales respecto al teatro tradicional. Asimismo, otras compañías (como la de El Angel, por ejemplo) montan comedias y vodeviles, aunándose a la veta del teatro de divertimento. Los teatros de mayor trayectoria, como el de la Universidad Católica y de Chile, perdieron casi todo contacto con su público tradicional, que no lo siguió en sus innovaciones post-reforma. Por otra parte, aquellos públicos ideales de este teatro (obreros, pobladores, estudiantes, intelectuales) estaban realizando o satisfaciendo de diversas maneras su necesidad de expresión, por lo que tampoco fueron

partícipes de estas experiencias. Muchas de éstas, que se encontraban en estado germinal, serán, no obstante, desarrolladas con mayor madurez con posterioridad.

II. El Teatro Chileno Bajo el Autoritarismo: 1973-1980

La resolución de la lucha por el poder estatal acaecida en Chile en septiembre de 1973 en favor de los sectores de derecha apoyados por las Fuerzas Armadas revierten drásticamente los cauces históricos seguidos en las últimas décadas. Nos interesa destacar aquí las características de esta reversión, en cuanto provocan fenómenos tanto de ruptura como de continuidad del quehacer cultural en el país.

A siete años del Golpe Militar, es posible advertir tres grandes etapas en el funcionamiento del régimen,¹⁰ que se corresponden con otras igualmente diferenciables al interior de la actividad cultural y teatral.

La primera de ellas comprende el período 1973-76. A nivel estatal, esta etapa se caracteriza por la realización de una revolución burguesa capitalista que sienta las bases de un nuevo modelo de sociedad, fundada en una economía liberal y apoyada por un ordenamiento jurídico-político autoritario. Esta acción provoca en la sociedad civil, en especial en los sectores populares, una profunda desarticulación y exclusión económico-social, debiendo luchar duramente por la sobrevivencia.

Un segundo período es el comprendido entre 1977 y 1980, caracterizado por medidas que tienden a la profundización del modelo económico, y al enfrentamiento del problema de la estructuración política del régimen. En la sociedad civil, a su vez, se produce una rearticulación paulatina dentro de las nuevas condiciones, provocando una reactivación económica, cultural y luego también política.

Finalmente, de fines de 1980 en adelante, nos encontramos ante la ampliación del modelo a todos los ámbitos de la organización social, a través de la Nueva Institucionalidad jurídico-política sancionada por plebiscito nacional en septiembre de ese año, y la aplicación de las llamadas siete modernizaciones. En la sociedad, se aprecia la vigencia y reproducción (no exenta de crisis) del nuevo orden, así como también se toma conciencia de la profundi-

dad y alcances de las transformaciones acaecidas.

El movimiento teatral que nos preocupa se gesta, en lo organizativo y en sus contenidos primarios, en la primera etapa, para encontrar su espacio histórico de realización en el segundo período. Su continuidad y readecuación en el tercero aún se encuentra en un momento germinal, pero que prefigura ya su conformación futura.

A. Primera Etapa: 1973-76

A.1 La Sociedad

Es en esta etapa cuando se experimentan las rupturas más violentas respecto al orden económico-social vigente hasta la fecha, al ser desmantelados los dos elementos principales que habían conducido a la impugnación casi total del orden capitalista. Por una parte, la organicidad que sustentaba al Estado de Compromiso en su momento de profundización democrática, en especial la movilización popular impulsada por los partidos políticos y organismos de masas que representaban a los trabajadores. Por otra parte, el carácter socialista del Estado, expresado en la propiedad y/o control popular de los medios de producción y de la actividad económica en general.

Este proceso se realizó en dos sub-períodos:

1. 1973-1975: en el que aún no estaba clara la transcendencia histórica que tendría el cambio institucional, planteándose este como un acontecimiento temporal destinado a "restaurar la auténtica y tradicional institucionalidad chilena, desquiciada por el marxismo," o "volver a la normalidad el funcionamiento de la economía y de la institucionalidad política, tras el caos y el desequilibrio paralizante producido por los experimentos reformistas."

Las principales medidas, en el ámbito económico, estuvieron destinadas a revertir el carácter socialista del Estado y secundariamente, a frenar la inflación que alcanzaba a casi un 1.000%. Comienza la devolución de las empresas y propiedades del área social al sector privado, se restaura el rol regulador del mercado mediante la liberación de precios fijos y la limitación de la subvención directa o indirecta a la gestión económica. Se plantea el imperativo de autofinanciamiento a las empresas estatales productivas y de servicio, se suprimen muchos organismos fiscales de apoyo a los procesos de reforma, se reduce el empleo en la administración pública, todas medidas destinados a reducir el déficit fiscal. Paralelamente, se abre un mercado de capitales, se restablecen los lazos económicos con el

mundo capitalista, y en especial, comienza la apertura de las importaciones mediante rebajas arancelarias.

Se está en presencia de un liberalismo económico moderado que, aunque opera con una lógica monetarista, mantiene el peso de la industria nacional y de la gran y mediana burguesía empresarial.

En el plano jurídico-político, el poder ejecutivo, legislativo y parte del judicial se concentran en la Junta de Gobierno militar y en las Fuerzas Armadas, disolviéndose el Parlamento y poniendo fuera de la ley a los partidos de izquierda, y declarando "en receso" a los de centro y derecha. Complementariamente, se despide de sus trabajos y/o se apresura masivamente a los partidarios del régimen anterior, se crean organismos de investigación secretos, se suspende el derecho a reunión y a asociación y se congela la acción de los sindicatos y organismos gremiales. Igualmente, se limita el derecho de expresión; los medios de comunicación de masas son casi completamente copados por el oficialismo, y las universidades son intervenidas militarmente.

2. 1975-1976 se caracteriza por otorgarle un carácter revolucionario al modelo económico-social, fundando con ello una nueva modalidad que aspira al desarrollo capitalista sobre bases contrarias al desarrollismo de la década del '40-'60. En esta oportunidad, se trata de una economía extremadamente liberal, siendo el mercado nacional e internacional el regulador máximo de la actividad económica. Con ello, se busca la reorientación de la economía hacia aquellas áreas que posean ventajas comparativas a nivel internacional, ya sea por los recursos naturales del país, como por la eficiencia y modernidad de la gestión empresarial medida a través de indicadores monetarios.

Esta etapa se inicia con la llamada "política de shock," destinada a "sanear la economía" bajando abruptamente los aranceles, enfatizando la exigencia de autofinanciamiento a las empresas dependientes del Estado y reduciendo aún más el gasto fiscal y la velocidad del circulante mediante la postergación de los reajustes salariales, entre otras medidas.

Esta política tiene un efecto recesivo y rearticulador instantáneo: el P.G.B. arroja un índice negativo de un 16.6% como consecuencia de la quiebra de innumerables industrias y de la paralización de otras actividades económicas; la cesantía alcanza a más de un 20% y se acentúa aún más la pérdida del poder adquisitivo de la población, salvo el del 20% de ingresos más altos.

Es tal el llamado "costo social" de esta política, que el gobierno se ve obligado a crear el Plan de Empleo Mínimo para paliar la cesantía, con salarios muy inferiores al salario mínimo vigente. Igualmente, la Iglesia Católica crea comedores infantiles en las poblaciones, y bolsas de cesantes para dar trabajo y rehabilitar socialmente a estos y a sus familias.

También la Iglesia se preocupa de la otra sobrevivencia, de la más primaria amenazada por la violación de los derechos humanos, mediante su servicio jurídico. Primero, a través del Comité por la Paz, y luego de la Vicaría de la Solidaridad. A la inseguridad económica que afecta a la gran mayoría de los chilenos (incluso a grandes y medianos comerciantes y empresarios que se ven desplazados en la nueva lógica económica) se suma la inquietud que genera el estado de sitio y guerra interna "contra la subversión y el marxismo" que impera en el país. Este pone a cada ciudadano bajo sospecha, estando expuesto permanentemente a diversas formas de control, censura y exclusión de la vida social activa, ya sea mediante el despido laboral, la prisión o el exilio.

Ello trae como consecuencia la acentuación de la atomicidad social, generada primeramente por la ruptura de los equipos de trabajo del área laboral como también por la dificultad de mantener vivas las organizaciones sociales en este contexto.

A.2. El medio teatral entre 1973-1976: desarticulación institucional.

Las dos caras de Jano del nuevo régimen¹¹—autoritarismo político y liberalismo económico—afectaron con fuerza el desenvolvimiento de la cultura y del teatro nacional en estos años de instauración. Ellos están marcados por un signo negativo: no hay grandes proyectos; la actividad observable, de readecuación a los nuevos espacios económicos y jurídico-políticos se destina a resguardar la seguridad personal, la subsistencia económica y la mínima continuidad del oficio o de la disciplina artístico-cultural que corresponda. Pero en ella se gesta también una mejor respuesta artístico-cultural y organizativa a las condiciones imperantes.

1. La actividad teatral subvencionada.

Los afectados inmediatos por el nuevo orden son aquellos teatros dependientes de organizaciones político-sociales y de organismos estatales.

El movimiento de teatro aficionado poblacional, sindical y campesino es desmontado junto con las instituciones que los respaldan, restándose con ello una instancia más de expresión y

articulación popular.

Por otra parte, los teatros universitarios se ven fuertemente afectados al iniciarse un proceso de "contra reforma" al intervenir militarmente estas casas de estudio en todo el país, centralizándose fuertemente las decisiones. El único que mantiene una cierta continuidad de sus miembros es el de la Universidad Católica, ya que perdura un núcleo de directores y actores encabezados por el director teatral Eugenio Dittborn, quien ejerce la dirección del teatro desde 1954. No obstante, la estructura interdisciplinaria con que operaba esta escuela-compañía desde la Reforma en la Escuela de Artes de la Comunicación, en la que confluían investigación, docencia y producción en teatro, cine y televisión, más un centro de comunicaciones sociales, se vio fuertemente afectada. En 1976 se cierra esta Escuela, y con el tiempo desaparecen del quehacer universitario las áreas de cine, televisión y el centro de comunicaciones. Teatro es la única disciplina que sobrevive, pero se suspende por un período (1975-79) el ingreso de nuevos alumnos.

Igualmente, cambia en forma radical su política de repertorio: de un virtual 100% de montajes de teatro chileno, política sostenida ininterrumpidamente desde 1957, se vuelca hacia un 100% de teatro clásico español y francés: Calderón de la Barca, Lope de Vega y Molière. Con ello no se vulnera el receso político que toda obra reflexiva de dramaturgia chilena pudiere desafiar, a la vez que se recurre en esos momentos difíciles a la sabiduría, serenidad y altura ética contenida en obras como *La vida es sueño*, montada en 1974, cuyo Segismundo, encarcelado por un miembro de su propia sangre clama por justicia, por libertad y por la vigencia de valores humanos y cristianos. Ese mismo año se monta el auto sacramental *El pastor lobo*, dirigido por Raúl Osorio, montaje experimental que recoge la estética desarrollada por los talleres creativos de la Reforma, y teniendo una difusión festiva en escenarios al aire libre.

En los años siguientes, en el contexto de profundas reestructuraciones administrativas y de persistentes medidas de reducción de personal, la única política teatral posible parecía ser la de asegurar la subsistencia de la institución. Es así como el montaje de clásicos sugestivos es captado por las demandas vigentes de autofinanciamiento, de ecuanimidad ideológica y de éxito de público, haciendo que se desarrolle en la puesta en escena la espectacularidad formal. A la vez, la selección de repertorio se pone al servicio de los requerimientos de su nuevo público organizado y masivo: los escolares secundarios, que asisten a los clásicos por recomendación del Ministerio de Educación.

La Universidad de Chile disputa este mercado a la Católica,

llegando incluso en 1976 a montar ambos paralelamente un *Don Juan*.¹² Estos montajes (específicamente los de la Universidad de Chile), para muchos teatristas se convierten en símbolo de la cultura afirmativa y de la degradación de los teatros universitarios.

Entre los alumnos y algunos profesores de la U.C., la inquietud por dar cuenta teatralmente de la impactante realidad nacional persistía. Es así como se forma un taller teatral autónomo en 1976, dirigido por Raúl Osorio ("en la esquina de afuera de la U") para satisfacer esta inquietud, el que daría origen al Taller de Investigación Teatral (TIT).

Los demás teatros universitarios corren peor suerte.

El Teatro de la Universidad de Chile de Santiago, la más importante institución teatral a la fecha, que participara derechamente en la disputa hegemónica, abanderándose claramente con el Gobierno de la Unidad Popular, sufre la exoneración de la virtual totalidad de sus profesores y planta de actores, aparte de la expulsión o abandono de sus estudios de casi el 50% de los alumnos.

La planta docente es reemplazada por profesores "sin antecedentes" o de confianza para las nuevas autoridades, produciéndose sucesivas reestructuraciones y cambios de directiva, sumiendo al plantel en una gran inestabilidad. Los elencos contratados para los montajes profesionales del teatro deben igualmente contar con la sanción política de las autoridades, con lo que se debilita notablemente su competencia artística y la calidad de la docencia. Priman, igualmente, en ambos quehaceres no ya la discusión democrática, sino formas de conducción teatral autoritarias, volviendo a la superada época del "despotismo" de los directores artísticos.

Este teatro mantiene en apariencia su característica política de repertorio: el montaje de una obra moderna extranjera, un clásico y una obra chilena, aunque en su criterio de selección se reacciona contra la trayectoria anterior, evitándose toda referencia a la realidad nacional. Las readecuaciones organizativas que había tenido el Teatro de la Universidad de Chile desde su fundación¹³ habían mantenido siempre una relativa solución de continuidad, situación que en esta oportunidad no se mantiene. Se puede afirmar, en consecuencia, que estamos en presencia de una nueva institución teatral, que reivindica su funcionalidad oficialista con su nuevo nombre: "Teatro Nacional Chileno."

Los demás teatros universitarios del país se encuentran en una situación aún más aflictiva, al ver clausurados completamente sus actividades de producción teatral y docencia. Es así como en 1976 TEKNOS, el Teatro de la Universidad Técnica de Santiago, es cerrado tras casi 15 años de funcionamiento ininterrumpido. Al

igual que en los años anteriores, sufrieron igual clausura los de la Universidad de Concepción, Universidad Austral, Universidad del Norte y los teatros de diferentes sedes de provincia de la Universidad de Chile.

Sin duda esta circunstancia lesiona gravemente el importante rol impulsor de las artes y del teatro que habían desempeñado estos centros culturales subvencionados, gracias a la continuidad y amplitud operativa que esta condición económica les permite por ejercer su tarea, al margen de los vaivenes de la oferta y la demanda a que están sujetos los teatros independientes. A la vez, se suprime el intercambio cultural activo entre Santiago y provincias que canalizaban los centros universitarios en ellos radicados, acentuándose en estas últimas su marginalidad cultural.

Otros medios de expresión dramática de importancia los constituyen el cine y los teleteatros, campo de trabajo y de creación que había logrado un fuerte desarrollo en la década del '60 y, en especial, en los primeros años del '70, también fundamentalmente gracias al auspicio estatal.

Durante 1974 y principios del '75, aún con el impulso de los años anteriores, se mantiene un cierto nivel de producción televisiva, especialmente de telenovelas y teledramas. La Universidad Católica, por ejemplo, en convenio con el Ministerio de Educación, financia y realiza ocho teleteatros de obras de dramaturgos chilenos de la generación del '50, respondiendo en su producción a elevadas normas estéticas. Sin embargo, las dos grandes restricciones de la época impiden su exhibición, debiendo languidecer en alguna bodega sin ser proyectadas. Estando los canales televisivos obligados al autofinanciamiento, dicen no encontrar auspiciador adecuado para proyectar estas obras. También hay una razón más de fondo que lo impide: muchos de los actores que en ellos participan están incluidos en las novedosas "listas negras." Estas prohíben la aparición de las personas en ellas inscritas en cualquier proyección o imagen televisiva (aunque sea en un spot publicitario) por razones de censura política. Se trata de que aquellas personas que evocan un cierto momento de nuestra historia política o la adhesión a un ideario hoy impugnado, sean borradas de la memoria pública colectiva.

Esta doble lógica (económica y de censura), acentuada a fines de 1975 en adelante por la política de shock, hace que igualmente las demás producciones dramáticas se terminen, implantándose decididamente el programa envasado extranjero, más barato y menos comprometido.

El cine, cuyo principal centro productor estatal (Chile Films) es intervenido, cesa su producción dramática. Esta situación, unida a

la nueva ley de cine, que aplica un alto gravamen a esta actividad, hace descender a niveles ínfimos la producción cinematográfica realizada dentro de Chile en este período.

Todas las formas mencionadas de exclusión del aparato cultural estatal resultaron en una enorme cantidad de realizadores teatrales, de cineastas y de otros artistas, sin trabajo y sin posibilidad de defensa.

Frente a esta situación hubo diferentes tipos de respuestas: algunos intentaron mantenerse en el ejercicio de la profesión en Chile, otros, buscaron trabajo en otras áreas de la economía y aún otros (cerca de un 25% de los teatristas en ejercicio) abandonaron el país, convirtiéndose muchas veces en exiliados. Con ello se disgregan generaciones de artistas, movimientos y grupos de trabajo, pudiendo, no obstante, muchos de ellos readecuar su práctica y su lenguaje a nuevas situaciones y vivencias culturales en el extranjero, aportando con ello a la elaboración de un nuevo momento de la cultura chilena.

2. Teatro Independiente: la sobrevivencia en la exclusión.

Una mirada ingenua a los datos cuantitativos podría llevar a concluir que esta es una época de pleno auge y dinamismo del teatro profesional independiente santiaguino.¹⁴

Con posterioridad al Golpe Militar, a fines de 1973, aparecen nuevas compañías y estrenos, con lo que se establece ese año un record de actividad teatral profesional (30 grupos, 44 obras). Esta situación se mantiene hasta el fin de la década, con una media de 38 obras anuales, siendo que entre 1968 y 1971 hubo una media de 25 obras anuales. Crece, por tanto, la actividad en este circuito en más de un 50%

Por otra parte, este crecimiento es paralelo al aumento de la exhibición de dramaturgia chilena, ya que baja en números absolutos la cantidad de obras extranjeras montadas, y se mantiene la tendencia al aumento de ese tipo de teatro. En el período '68-'72,¹⁵ se monta un promedio anual de 10 obras chilenas¹⁶ creciendo éste en un 170% en el período '74-'76, al ser 27 obras la media anual.

Es interesante, sin embargo, remitirse a la organización económico-institucional en que se sustentan estas compañías, y al tipo de repertorio que poseen para aquilatar los datos anteriores.

2.1 Constitución organizativa.

En 1976, sólo dos teatros de los que operaban en el período '68-'72 logran mantener un funcionamiento estable: el teatro Ictus, único sobreviviente de aquellas compañías que hacen teatro de

reflexión contingente, y el teatro de Lucho Córdoba, de tradición preuniversitaria, basado en la figura de sus actores principales que montan sainetes de su creación. Todas las demás compañías o bien tienen un funcionamiento discontinuo (las menos) o simplemente dejan de operar.¹⁷ Algunas se rearticulan para dar nacimiento a nuevas compañías, manteniendo algún integrante base y, en general, modificando su política cultural.¹⁸ Otras, se van al extranjero (Compañía de los Cuatro y del Angel), y aún otras son impedidas de seguir funcionando por las fuerzas de seguridad (caso del Grupo Aleph). Todas ellas encuentran un espacio económico y/o político hostil que explica las circunstancias arriba mencionadas.

No obstante lo anterior, en estos años un promedio de 33 compañías o grupos teatrales presentan obras en el circuito comercial anualmente. El grueso de ellas está constituido por una cantidad nunca antes vista de "grupos ad-hoc," que se reúnen alrededor de un montaje sin proyecto de constituir compañía, para luego separarse una vez concluido este. Sólo algunos grupos, nacidos durante este período e insertos "en las nuevas reglas del juego," logran crear compañías con estabilidad operativa.

El enorme crecimiento del medio teatral independiente en este período se explica por la violenta y drástica retracción del área subvencionada-estatal, cuyos ex-miembros intentan mantenerse aquí en el ejercicio de su oficio y encontrar un mínimo sustento económico. Las políticas teatrales preponderantes avalan este planteamiento.

2.2 Repertorio.

a. Teatro Comercial

El 50% de las obras montadas corresponden a dos géneros considerados "menores," los que se adecúan mecánicamente a las restricciones económicas y expresivas vigentes: teatro infantil, y café-concert.¹⁹ Encontramos, por ejemplo, 6 montajes de teatro infantil en 1974, 17 en 1975 y 13 en 1976. Expresivamente, no puede haber nada objetable en obras como *El Robot Ping-Pong* de José Pineda, montada por el Teatro del Angel, *El circo alegre*, de Noisvander, y *El maravilloso viaje fantástico* de C. Wittig.

Otro género teatral que prima en este período es el de comedias cómicas, sainetes y vodeviles, que reflotan formas teatrales de principios de siglo, alimentados ahora por dramaturgos de la generación del '50 y posterior, como Pineda, Barril, Letelier, Villarroel, Gertner, Barros e incluso Cuadra y Sieveking.

Todos ellos tienen una explícita orientación comercial: son

concebidos como mercancía, ofrecida a los sectores que se supone tienen capacidad económica para "comprar" entretención para ellos o sus hijos en esos difíciles momentos de restricción económica. Pero, en definitiva, estas respuestas a las condiciones vigentes demuestran ser inorgánicas y funcionan más como salvavidas de plomo.

b. Teatro de reconocido valor cultural.

Otros teatristas, por el contrario, buscan reconstituir su práctica teatral retrotrayéndose a la tradición universitaria; camino que en lo inmediato parecía más dificultoso, pero que a mediano plazo demostró tener un arraigo más real en la cultura de los espectadores teatrales chilenos. O que, en su defecto, satisfizo las necesidades de expresión, de reflexión y de creatividad teatral de sus realizadores, lo que los estimuló a perseverar en sus objetivos de formar núcleos de acción cultural. Esta opción fue seguida fundamentalmente por que tenían una más larga o más intensa experiencia en los teatros universitarios, dando así origen a un núcleo más o menos estable de compañías: Imagen, Le Signe, Los Comediantes y Teatro Joven.

Sus repertorios, constituidos por teatro extranjero moderno y clásico, acogen como temáticas primordiales la sátira de costumbres referidas a la burguesía moderna o al "hombre universal," como también el drama psicológico-existencial del hombre contemporáneo. Se vuelve con ello a un teatro considerado tradicional, montado también de acuerdo a cánones consagrados, continuando con ello la labor de los teatros de bolsillo de la década del '50 y del '60. Con la diferencia de que no se incluyen ahora las tendencias más vanguardistas (Ionesco, Beckett) o de opción político-social más explícita (Brecht-Weiss) ni menos aún teatro latinoamericano referido a la realidad socio-política del continente.

Aun cuando muchas veces la recurrencia al teatro extranjero clásico era una medida de seguridad, por ser "culturalmente" inobjetable y desligado de las referencias contingentes en que muchos de sus realizadores habían estado comprometidos hasta hace poco, la crítica a diversos aspectos de la cultura dominante adquiere en estos momentos un nuevo sentido para estos realizadores.

En momentos en que rige un "orden muerto" en la sociedad, en que la ideología como orientadora de la conciencia y de las prácticas sociales es desplazada por los "lugares no-culturales de la cultura,"²⁰ se amplía el ámbito de competencia de "lo político" o de lo reivindicable en pro de la libertad y de la vigencia del pensamiento crítico. Es así como un teatro que satisfaga los requeri-

mientos genéricos propios del arte dramático ya cumple para sus realizadores una importante función: promover la reflexión, la apreciación estética, el reconocimiento de la existencia de estados de crisis en el hombre y en la sociedad, que propone un consiguiente dinamismo histórico fundado en las leyes básicas de la estructura dramática (presencia de antagonistas, protagonistas, conflicto y transformación). Para la compañía Imagen, por ejemplo, era esta la época de "abrir las latas de conserva" en que se habían convertido las mentes de muchos chilenos, que no querían ver ni oír, que no se atrevían a pensar más allá o más acá de lo que "se podía."²¹

c. Teatro Nacional.

Mas no todo es sustracción directa o indirecta a nuestra historia en este período. El Teatro Imagen presenta en 1976 *Te llamabas Rosicler*, realizada con el aporte de Luis Rivano. Melodrama realista-psicológico, indaga en diversos sectores decadentes y marginales de la sociedad chilena.

Por su parte, en 1974 la Compañía Aleph enfrenta diversas facetas de la realidad psicológica, social y política del momento en su obra *Al principio existía la vida*, 1974. Obra de creación colectiva, posee un lenguaje alegórico poético y sus textos e imágenes dramáticas provienen de la Biblia, El Principito y El Quijote. Tras tener gran éxito, especialmente entre la juventud universitaria, al exhibirla en pequeños teatros e incluso en la Universidad Católica, sus miembros son detenidos y apresados por largo tiempo, confirmándose con ello que la censura expresiva tenía a la fecha aún límites estrechos.

En este período, el teatro 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, en comunidades cerradas que comparten una misma condición vital. Se trata de un teatro de aficionados, que busca cauces para hacer significativa una realidad que a toda costa presiona por negar su identidad a las personas. Teatro que por tanto viola los códigos, formas de producción y roles especializados del teatro profesional "bien hecho" siendo, en definitiva, un laboratorio experimental. Descubre su propia expresividad presionado por la censura y la autocensura, y por el deseo de que no se viole su intimidad, encontrando un lenguaje adecuado en el símbolo, el absurdo, el grotesco.

Ejemplos de este teatro-expresión los encontramos en los campos de concentración de detenidos políticos, y también en ciertas sedes universitarias, especialmente en los talleres culturales

de la Universidad de Chile, que posteriormente darán surgimiento a la activa Asociación Cultural Universitaria (ACU). El dramaturgo Marco Antonio de la Parra, por ejemplo, considera que su obra de teatro más significativa es *Brisca*²², realizada en 1974 en Medicina Norte cuando aún era alumno. En ambos casos, creadores y receptores se confundían como miembros de una misma comunidad, la que se reconocía a sí misma a través de estos espectáculos teatrales: unos (los presos) intentando reencontrar a través de ellos el sentido de la vida y el nexo con el mundo "de afuera." Los otros (los universitarios) descubriendo el sinsentido de las suyas y queriendo escapar del estrecho mundo que los rodea.

Creemos que este teatro aficionado, hecho en silencio pero que manifiesta una necesidad expresiva muy honda, provee un testimonio de ese momento histórico chileno. Al igual que lo hace, quizás por negación o por ausencia, esa otra dramaturgia nacional, montada en este período por el teatro profesional, mayoritariamente evasiva de la realidad, según lo aclara el dramaturgo chileno Sergio Vodanović: ". . . 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 puede 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 de teatro revolucionario."²³

B. Segunda Etapa: 1977-1980

B.1. La Sociedad.

A cuatro años de la instauración del gobierno militar, cuando se han ya institucionalizado las nuevas reglas económicas y políticas, se advierte una reactivación en diversas áreas.

En lo económico, se acentúan a fines de 1976 las medidas que caracterizaron el "shock," asegurando la continuidad del modelo mediante el retiro del Pacto Andino de Integración Económica, lo que permite el aumento de las rebajas arancelarias, y la apertura total del intercambio comercial a nivel mundial. A la vez, se dictan normas que abren la economía al capital financiero internacional que fomenta el ingreso de flujos importantes de capital externo hacia la banca comercial y hacia las empresas controladas por los grupos económicos más poderosos.²⁴ Con estas y otras medidas, se logra paulatinamente el control de la inflación y el desplaza-

miento de la actividad económica hacia las áreas que este modelo estimula.

Ya en 1978, los sectores medio-altos alcanzan la recuperación del poder adquisitivo que ostentaban en 1970, cosa que también ocurre en los grupos medios en 1979. El 40% más pobre de la población, sin embargo, mantiene en estos años la pérdida de su poder adquisitivo en más de un 20%. Igualmente, el desempleo (incluido trabajadores del PEM, Plan de Empleo Mínimo) se mantiene a niveles muy elevados, cercano al 20% de la fuerza de trabajo, ²⁵ manifestando el carácter socialmente excluyente del modelo.

En el terreno político, el gobierno empieza a enfrentar presiones provenientes de diferentes sectores. Desde los propios empresarios tradicionales fuertemente afectados por la política económica, hasta el movimiento sindical que empieza ya a recuperarse.

Las cada vez más organizadas y claras denuncias contra la actividad de los aparatos de inteligencia, la campaña internacional en defensa de los derechos humanos, junto a las presiones de una rama de los propios partidarios del gobierno por aclarar la organicidad política del régimen, hacen que la represión sea progresivamente más selectiva, pero igualmente el control y la censura se amplían a las distintas esferas de la actividad social mediante una normatividad que las reglamenta.

En 1977, Pinochet anuncia el "Plan Chacarillas," que sienta los plazos y fases de la nueva institucionalidad política hacia una "democracia protegida" que empezará a regir cumplidos los 16 años de su gobierno. Propone que en 1980 se votará una nueva constitución elaborada por una Comisión Constitucional nombrada por la Junta Militar, carta que regirá después de ocho años más de gobierno. A la vez, le confiere mayores poderes y rango presidencial a Pinochet durante ese período de transición.

El anuncio del Plan Chacarillas da un nuevo marco a la discusión política en el país, abriendo un mínimo espacio de discusión al respecto. La que por cierto evidencia el carácter autoritario del gobierno, que cierra toda posibilidad de diálogo con tendencias ideológicas o políticas de oposición, y que elabora su proyecto "a puertas cerradas," marginando incluso a sus propios partidarios. Estos se ven sometidos a una progresiva desarticulación al no abrirse canales activos de participación, y los partidos políticos de derecha y centro, que estuvieran en receso, son definitivamente disueltos. Las diversas orientaciones y políticas instauradas por el gobierno provienen cada vez más de una tecnocracia y de una cúpula restringida de poder, que reivindica para sí la representación del bien común justamente por estar supuestamente por encima de intereses grupales, inmunes a

la presión y reivindicaciones coyunturales de los diversos sectores que conforman la nación (paradojalmente incluso los grupos de poder económico).

B.2 El medio teatral entre 1977-1980: maduración de tendencias.

1. Teatro universitario

En 1978, resuelta en parte la inserción administrativa de la Escuela de Teatro en la Universidad Católica y agotada por un tiempo para sus miembros la veta de montaje de clásicos,²⁶ se intenta volver al teatro chileno. Se abre la temporada con *Espejismos* del dramaturgo chileno Egon Wolff. El segundo estreno programado es *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* del joven psiquiatra-escritor-dramaturgo Marco Antonio de la Parra, surgido del movimiento de Teatro Aficionado de la Universidad de Chile. El texto de la obra, presentado al Consejo de Repertorio de esta Escuela, tiene un formato marcadamente literario, por lo que es trabajado dramáticamente en un montaje con características de laboratorio, bajo la dirección de Gustavo Meza. Al momento del estreno, la obra es censurada por las autoridades de la Universidad que la consideran impropia de esta por su lenguaje calificado de "grosero" y por su contenido político. Este hecho es un duro golpe para la dirección de la Escuela y para los que participaron en este montaje, debiéndose volver aceleradamente a los clásicos, política que se mantiene hasta la fecha. No obstante, la selección del repertorio se realiza nuevamente con la perspectiva de que las obras, aparte de tener una excelencia dramática y estética, iluminen problemas y contradicciones de la realidad nacional actual. Montajes destacados han sido *Hamlet* de Shakespeare, *María Estuardo* de Schiller y *Casa de muñecas* de Ibsen.

El Teatro Nacional de la Universidad de Chile, por su parte, también incursiona en teatro chileno. Mas su perspectiva es la de un teatro patriótico, de rescate histórico de la época de la independencia (que se asimila con "la segunda independencia" acaecida en 1973) y de realce de valores literarios tradicionales. Paralelamente, mantiene en su repertorio obras de teatro clásico y moderno.²⁷

En 1978 se crea una nueva compañía teatral subvencionada por el Ministerio de Educación y la Universidad Católica: el Teatro Itinerante, destinado a recorrer el país con sus montajes. Lo integra una troupe de cerca de 20 actores, todos jóvenes egresados de la Universidad de Chile, y es dirigida por Fernando González, también formado en esta casa de estudios en la época de "los maestros." Su repertorio es variado: teatro clásico (*Romeo y*

Julietta), chileno (*Chañarcillo*, de Acevedo Hernández) y contemporáneo (*Peer Gynt*, de Ibsen).

Como se aprecia, de alguna manera se mantiene en parte la actividad teatral subvencionada por las Universidades y el Estado, volviendo éstas también a realizar docencia e investigación. Otros organismos, como el Canal de Recreación Nacional, intentan reactivar, sin resultados apreciables, el teatro aficionado. Sin embargo, la exclusión política sigue rigiendo fuertemente en la U. de Chile. La autocensura y, cuando ésta no es suficiente, la censura directa, se mantiene aún en todos estos organismos, siendo más estrecha que la que opera en el teatro independiente. Esta censura tiene paulatinamente menos interés en la identidad de las personas y más en el resultado de sus realizaciones. A la vez, retoma el concepto de difusión prereforma universitaria, poniendo a disposición de estos teatros oficiales la organicidad del aparato estatal que permite acceder a un público masivo. Principalmente, se trata aquí de los medios aportados por el Ministerio de Educación, Municipalidades y prensa. Corresponde esta actitud a la conciencia creciente de personeros del régimen del vacío ideológico-cultural que existe alrededor de su proyecto, el que no se puede alimentar sólo a través de la economía de mercado. No obstante, no es capaz de crear un movimiento cultural nacional de profundas raíces y repercusiones ético-estéticas, jugando un rol de reproductor más que de elaborador cultural.

2. Teatro Independiente: la veta de oro del teatro de consumo

Ya aquellas primeras reubicaciones en la práctica teatral independiente, desde géneros como el teatro infantil o el café-concert, quedan atrás.²⁸

El teatro propiamente comercial encontró su “despegue” en el sofisticado teatro de espectáculo realizado en elegantes salas con “ambiente internacional” que son la contraparte de la apertura en otras áreas al consumo internacional tras décadas de austeridad y proteccionismo.

El género dominante es la comedia musical, y los teatros más representativos de esta tendencia son el de Tomás Vidiella y el Casino las Vegas del empresario José Aravena. Este último introduce en Chile el sistema de “teatro envasado,” al realizar reproducciones exactas de montajes de éxito internacional. Este teatro requiere una elevada inversión para solventar los requerimientos de fastuosidad que lo sustenta, logrando inicialmente cifras record de público, que cuadruplican el que logra el teatro independiente de relativo éxito.²⁹ A la vez, es apoyado decididamente por los medios de comunicación de masas, que le

dedican un espacio promocional que no guarda relación con el de otras actividades teatrales, superando incluso el dedicado a los teatros universitarios. Son el símbolo masivo, comercial, de la cultura oficial.

No obstante, ya en 1980 observamos el total agotamiento de esta "veta de oro," ya que ambos teatros quiebran estrepitosamente tras el fracaso de sus últimos montajes. Ello comprueba que estas compañías no apelaban a un público de teatro estable, sino a personas que satisfacían en ellas necesidades de diversión sofisticada y halagadora de una sensualidad pseudo-erótica que hoy ofrece ampliamente el mercado de entretenimiento santiaguino, en el que han proliferado las boites y espectáculos frívolos, en su mayoría realizados directamente por vedettes, cantantes o cuerpos de baile profesionales extranjeros. En definitiva, este teatro, que se puso a favor de la corriente dominante, fue superado por el dinamismo que la misma economía abierta de mercado generó, y por la sofisticación decadente de los estratos más altos de la población.

Paralelamente, el teatro de menores pretensiones económicas, que mantiene una sostenida política de montaje de obras significativas dentro de la dramaturgia universal, como Los Comediantes, Imagen, Le Signe, Teatro Joven, sufre los vaivenes económicos producidos por el reducido público teatral que lo acompaña. Este tiene variaciones sensibles de una obra a otra, amenazando en cada nuevo estreno la estabilidad de las compañías. Muchas de ellas se arriesgan, ya en 1979 y en adelante a hacer teatro chileno, apoyados en el creciente movimiento que ya se afianza en el país.

Aparecen, igualmente en este período, grupos semi-profesionales, que trabajan con el auspicio de Institutos de Cultura Binacional (Chileno-Francés, Alemán, Norteamericano) o con el de organismos culturales autónomos: Piralé, Taller 666, La Paloma, Corteza y otros. Su repertorio suele ser riguroso (Handke, Weiss, Brecht) y su circulación no se restringe al circuito comercial, sino que se desplaza a centros culturales, laborales y estudiantiles.

3. Teatro independiente: un movimiento de teatro nacional

Es esta una época especialmente fecunda en la creación de obras que indagan críticamente en la realidad nacional, llegando a constituir un claro movimiento cultural. Se sustenta en un número apreciable de grupos teatrales y de dramaturgos que se encuentran no en su estética particular, sino en la orientación global de su quehacer. A la vez, estos grupos han ido estableciendo

paulatinamente relaciones orgánicas con un público que reconoce y apoya su función en el actual contexto socio-cultural chileno.

3.1 Grupos integrantes y sus realizaciones.

Como ya adelantáramos, este movimiento mantiene fuertes lazos de continuidad dentro de la ruptura histórica, ya que mayoritariamente sus realizadores fueron activos partícipes de los procesos de renovación social y teatral acaecidos entre 1968 y 1973.

Ya en 1977, los grupos base de este movimiento se encuentran formados: Ictus, La Feria, Taller de Investigación Teatral e Imagen. El grupo Ictus es el único que mantiene continuidad de funcionamiento desde hace más de dos décadas en la Sala La Comedia, cuyo "estilo" particular es ahora asegurado por la presencia de Delfina Guzmán, Nissim Sharim y Claudio di Girolamo³⁰. Ictus posee a la fecha las condiciones orgánico-institucionales más adecuadas para ser punta de lanza de este movimiento, al abrir este período del teatro nacional con la obra *Pedro, Juan y Diego* de Ictus y David Benavente.

En los años siguientes, se monta *Cuántos años tiene un día* de Ictus y Sergio Vodanović (1978), y *Lindo país esquina con vista al mar* de Ictus, de la Parra, Gajardo y Osses (1979).

El grupo La Feria es dirigido por Jaime Vadell y José Manuel Salcedo (ex miembros de Ictus, ver nota 30), quienes forman, para cada montaje, el elenco correspondiente, tanto con actores profesionales como especialmente con aficionados, de acuerdo a los planteamientos estéticos y teatrales del grupo.³¹ En 1977, estrenan *Hojas de Parra* de Vadell y Salcedo sobre textos poéticos de Nicanor Parra;³² en 1977-78, *Bienaventurados los pobres* de Vadell y Salcedo, con la coparticipación de David Benavente; en 1978-79, *Una pena y un cariño*, también de Vadell y Salcedo y, en 1980, *La República de JauJa*, del dramaturgo chileno del siglo pasado Juan Rafael Allende.

El Taller de Investigación Teatral (TIT) es dirigido por Raúl Osorio,³³ profesor de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Está integrado principalmente por un grupo de alumnos y de jóvenes egresados de esa Escuela, los que no concuerdan con el tipo de montaje de los clásicos que se realiza a la fecha ('76-'77) en esa casa de estudios. En 1977, montan *Los payasos de la esperanza*, creación colectiva con textos de Osorio y Pesutić y, en 1979, *Tres Marías y una Rosa* de TIT y David Benavente.

Finalmente, el Teatro Imagen es creado en 1974, recuperando un grupo de trabajo que dirigiera Gustavo Meza en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile durante la reforma, al que se une

Tennyson Ferrada, con quien trabajara en la Universidad de Concepción. Imagen inicia su trabajo teatral con el montaje de obras europeas modernas. Tras montar posteriormente las obras chilenas *Te llamabas Rosicler*, de Luis Rivano (1976), y *Las tres mil palomas y un loro*, de Andrés Pizarro (1977), realiza, en 1978, *El último tren* de Meza e Imagen, la que corresponde claramente al movimiento que aquí nos interesa. A fines de 1978 esta compañía remonta, con el elenco de Imagen, la censurada obra producida en la Universidad Católica y dirigida por Meza, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, de Marco Antonio de la Parra, para estrenar posteriormente *Viva Somoza*, de Meza y Radrigán, en 1980.

Asimismo, en 1979 reaparece el teatro Aleph con la creación colectiva *Mijita Rica*, siendo prohibida su exhibición por las autoridades a la semana de su estreno.³⁴

A los grupos ya mencionados se suman luego otros que no son como los anteriores, grupos creativos cuyos miembros producen las obras a partir de la creación colectiva, o en estrecho contacto con dramaturgos que recogen material dramático de las improvisaciones de los actores. Todos surgidos con posterioridad a 1973, hasta ahora realizaban teatro extranjero "de arte," principalmente contemporáneo. En 1978 y '79, se suman al vital movimiento de teatro nacional, incluyendo en su repertorio obras de dramaturgos chilenos. Así, el Teatro de Comediantes³⁵ monta, en 1978, *Las del otro lado del río*, de Andrés Pérez, y, en 1979, *Testimonios sobre las muertes de Sabina*, de Juan Radrigán. A su vez, el Teatro Universitario Independiente (TUI) monta, en 1979, *Por sospecha*, de Luis Rivano.

Otro factor significativo es que los grupos que se forman en esta época, integrados especialmente por una nueva generación, adoptan la forma de grupos creativos. Están motivados no por un objetivo comercial, sino por la necesidad de expresar una visión de mundo crítica y desmitificadora. Los grupos que mantienen una cierta continuidad son La Falacia y La Joda. El primero, dirigido por Cristián García-Huidobro (ex miembro de Ictus), monta *Loyola*, *Loyola* de García-Huidobro y Bravo en 1979, y *Gol, gol, autogol*, de Francisco Muñoz, en 1979-80. La Joda, por su parte, es dirigida por Julio Bravo y monta, en 1980, *San Silvestre Show* y *Oh, Cauquenes*.

3.2 Perspectiva ético-cultural de estas obras.

En relación a la visión de mundo que proyectan estas obras, ya podemos distinguir cuatro aproximaciones básicas, que se corresponden con opciones estéticas diferenciadas (estas últimas no

serán examinadas aquí, por ser la base del siguiente trabajo de Hernán Vidal). Obviamente, seleccionamos un nivel de lectura de los múltiples que poseen estas obras.

a) Teatro testimonial de la contingencia.

Es el más significativo dentro de este movimiento, en cuanto a número de obras, difusión social de ellas y realización de una función de crítica contingente más directa. Incluye obras como *Pedro, Juan y Diego*, *Cuántos años tiene un día*, *Tres Marías y una Rosa*, *Los payasos de la esperanza*, *El último tren*, *Testimonios sobre las muertes de Sabina*, episodio "Toda una Vida" de M.A. de la Parra, incluido en *Lindo país esquina con vista al mar* de Ictus.

Una intención preponderante de estas obras es poner de relieve la situación de exclusión del sistema económico-social vigente que sufren vastos sectores de la sociedad chilena, a raíz de o acentuados por el carácter del Estado autoritario y de las medidas económico-sociales impulsadas por este. En especial, por la reversión de la relación del Estado con la sociedad. El tema de la cesantía y de la represión económica es recurrente en todas estas obras, constituyéndose en símbolo de la represión global. Las obras se remiten, en general, al período 74-76 y en su mayoría se inspiran en situaciones, hechos e incluso personajes reales acaecidos en esa época, de lo que se deriva su carácter testimonial. Apuntan a develar o exhibir una realidad que en la época es opacada o negada en el discurso público oficial. De aquí su función crítica, de apelación a la toma de conciencia sobre una realidad y, en ocasiones, la sugerencia de vías de superación a esta situación.

Las obras se sitúan siempre en el polo de los sectores populares y/o postergados en esta coyuntura. Estos aparecen como portadores de valores, orientaciones conductuales, en definitiva, de una cultura forjada en un pasado en que resaltaban las relaciones democráticas, que permitían la expectativa de la realización de un proyecto histórico y personal, o al menos, de tener un espacio más holgado y promisorio de existencia. Subyacen en la experiencia actual, por el contrario, el dolor, la perplejidad y la desorientación que provoca al "chileno medio" el encontrarse en una sociedad que no reconoce, y para la cual no cuenta con antecedentes o con elementos que le den una orientación conductual adecuada y efectiva.

Al centrarse temáticamente las obras en el ámbito de los oprimidos o sectores subalternos, se amplía y profundiza el espacio micro-social en el que éstos se desenvuelven. No es un teatro históricamente estructural en el sentido de poner las fuerzas

antagónicas en conflicto, indagando con igual penetración en ambos sectores (dominante y dominado). Incluso, el antagonista aparece como una figura que sólo se conoce por referencias de los personajes, o está simbolizado por un funcionario menor que reproduce o representa la lógica estatal.

Sin embargo, el contexto de recepción y las constantes alusiones y referencias críticas a la contingencia, ya sea explícitas o en "claves" que apelan al entendimiento cómplice del receptor consciente de la autocensura, se encargan de clarificar sin lugar a dudas cual es el verdadero antagonista de las obras: la realidad que en ese momento circunda física y concretamente el recinto del teatro, e impregna la vida de todos los presentes. En este sentido, los creadores de las obras incluyen este factor de significación contextual como parte importante de sus obras, sin proponerse que la obra en sí sea autosuficiente, o contenga inmanentemente todos los elementos para su cabal comprensión. (Recuérdese que este teatro es un teatro de puesta en escena, realizado para afectar en el momento de su exhibición al espectador, buscando un efecto transformador de su conciencia y/o práctica en relación a esa contingencia).

Por la ausencia del antagonista en escena, el desarrollo dramático muchas veces se retrotrae a las tensiones, quiebres, encuentros y desencuentros que se producen al interior del grupo que sufre los efectos de estas condicionantes o estímulos externos, que no controla. Esta fórmula permite indagar en la visión de mundo, estructura psicológica, emotiva, conductual, histórica y peripecias de los personajes insertos en esta situación, cuyo tratamiento asume generalmente un estilo naturalista. La "picardía popular," el uso del humor, del chiste o de la "talla," se hacen presentes en obras como *Pedro, Juan y Diego*; *Tres Marías y una Rosa*; *Cuántos años tiene un día*. En otras, como en: *El último tren*, *Testimonio sobre las muertes de Sabina*, la forma es más cercana al drama, y los personajes exhiben su existencia tensionada, surgiendo el humor o el contento directamente de las acciones y relaciones que establecen entre sí, o del racconto de épocas más felices.

Esta fórmula se corresponde con las resoluciones que se les da a las obras.

Las primeras, plantean un futuro de esperanza basado en la unión y organización solidaria de los personajes, surgidas de haber enfrentado en común la situación de deterioro. Sus valores básicos, profundamente arraigados en la cultura popular y nacional, les permitiría este comportamiento y constituyen la esperanza de la reversión de la situación vigente. En el otro caso, la ruptura, la indefensión, el quiebre, quedan abiertos, sin superación visible,

dada la desigualdad de las condiciones objetivas de poder entre protagonista y antagonista.

En todas estas obras, especialmente explicitado en *El último tren*, *Toda una vida* y *Lindo país esquina con vista al mar*, el modelo positivo de sociedad se encuentra en el Estado de Compromiso y específicamente en la dinámica económico-social que éste genera en Chile entre la década del '40 y principios del '70. En ellas se establece una oposición entre pasado positivo, presente negativo, futuro que se torna positivo si se reestablecen las condiciones del pasado, ecuación que es justamente la inversa del discurso público oficial prevaleciente en el momento.³⁶

b) Develación de la lógica autoritaria.

Son escasas las obras que en este período develan la lógica autoritaria ubicándose en el polo de los sectores políticamente dominantes. *Baño a baño* es la obra que toma como referente más claro el momento político actual, junto con *El Generalito* de Jorge Díaz, que fuera montada por el Taller 666 con el nombre de *El Fulanito*.³⁷ Más oblicuamente abordan este tema las obras *Gol, gol, autogol* y *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*. Esta última, referida más bien a la lógica conservadora o tradicional.³⁸

Es este un tema delicado y complejo de tratar actualmente en el país, por estar probablemente más expuesto a la censura y porque el cambio de protagonista político deja sin referentes su aproximación no sólo desde un punto de vista sociológico o político sino también desde el propiamente estético.

Probablemente por las razones anteriores, y porque el tema del ejercicio del poder se ubica o en estructuras psicosociales muy profundas, o a nivel de la racionalidad del sistema, su tratamiento no ha sido ni realista ni naturalista como ocurre cuando se indaga en el impacto de este sistema sobre los desposeídos. En este caso, la alegoría, el grotesco, el simbolismo, lo onírico y los juegos rituales son los recursos expresivos más empleados. Y, como efecto comunicativo en el receptor, más que la identificación o la empatía conmisericordiosa y solidaria con los personajes se busca el distanciamiento, el shock, el repudio y rechazo visceral de los personajes que develan su comportamiento, valores y funcionalidad social en escena.

Incluso, *El Generalito* y *Gol, gol, autogol*, en menor medida, son obras didácticas que emplean el recurso de asimilarse a cuentos infantiles, o tiras cómicas. Ello les permite remitirse a un país imaginario, sin tiempo ni espacio definido, habitado por personajes caricaturescos y simpáticos en su ingenuidad. El

“malo” del cuento es explícito y directo, manifestando su avidez por sojuzgar, dirigir, controlar y castigar en su propio beneficio, poniendo a los más bajo su caprichosa férula sin prestar atención a las protestas o inquietudes morales que despierta a su paso.

Este disciplinamiento colectivo se fundamenta en unos casos en el cambio de las reglas del juego y de los objetivos de acción de una comunidad, que por influencia de un recién-llegado introducen la competencia individual, la búsqueda del beneficio económico, la sujeción a los arbitrios del líder, quebrando las relaciones de compañerismo, desinterés y goce colectivo que les animaba (*Gol, gol, autogol*). En otras, se basa en una mentalidad autoritaria que se autoatribuye la perfección y que visualiza como inmutable su excluyente estado de privilegio, que le permite manipular y disponer de todos los otros, satisfaciendo con ello sus diferentes institutos, fijaciones y necesidades distorsionadas. *Baño a baño*, o, como en *Lo crudo...*, son personajes populares (mozos) los reproductores de tradiciones y rituales inmemoriales, que los obligan a mantener el orden inmutable y prescrito de las cosas, que de tan elaborado por la contradictoria servidumbre, los hace vivir en función de otros (los oligarcas y sectores políticamente dominantes) y no de sí mismos. Se debaten así en constantes oposiciones invertidas de relaciones amo-siervos, castigadores-castigados, acatamiento-rebeldía, crueldad-ternura, fe-dudas, adoración-irreverencia, activando para ello diversos niveles psíquicos y conductuales de los personajes.

El desarrollo dramático de estas obras brota del proceso de deterioro del aparentemente cerrado e invulnerable mundo dominante, al ser enfrentado por la dinámica de las crecientemente organizadas fuerzas sociales excluidas de ese mundo, como en el caso de *Baño a baño*, o por la manifestación palpable de lo decadente y estéril de ese ámbito, y de la apelación creciente que sienten por el vivo mundo exterior, simbolizado por el popular club de fútbol Colo-Colo, en el caso de los mozos de *Lo crudo...*

Con ello, se reafirma en definitiva la historicidad que posee todo ordenamiento político-social, y la prefiguración de su devenir hacia formas de gestión y convivencia más autónomas y democráticas.

c) Teatro de comprensión histórica.

Existen igualmente obras que se aproximan a la comprensión de la dialéctica histórica refiriéndose documentalmente a la historia de Chile. Es el caso, por ejemplo, de *Bienaventurados los pobres* de Vadell y Salcedo, como de *A la Mary se le vio el Poppins*

también del Teatro La Feria.

Por ejemplo, *Bienaventurados los pobres* está compuesta por diferentes episodios que examinan la relación con el poder estatal y con la sociedad civil que han ido teniendo, desde la Colonia al siglo XX, las diferentes fuerzas sociales que han compuesto la nación: las clases oligárquicas, la Iglesia Católica, los intelectuales, las clases populares, los sectores medios. Se resalta especialmente el rol de la Iglesia Católica, que en algunos momentos de la historia estuvo con los más poderosos, en otras con los pobres. Concluye con un homenaje al Padre Hurtado, sacerdote jesuita que se destacó por su defensa de los campesinos y pobladores.

El interés por reencontrarse con protagonistas sociales e interpretaciones históricas alternativos a la dominante, buscando en ellas claves para la comprensión de la articulación presente y de las fuerzas sociales que la componen, eran así un norte importante de estas obras.

d) Teatro desmitificador.

Otra vertiente temática es la que se centra en aquellos personajes y productos culturales que han devenido en mito popular. Estos permiten el reconocimiento de la identidad nacional en sus melodías y leyendas, canalizando sentimientos, aspiraciones y necesidades que encuentran una realización contradictoria en la vida social. En el caso de *Una pena y un cariño*, se dismitifica el folklore surgido de la aristocracia agraria, así como la concepción de “lo patriótico” y “lo nacional” sublimado en clichés y rituales vacíos, armas de manipulación ideológicas muy recurridas. Igual cosa hace *Loyola, Loyola*, que des-cubre personajes populares como el valiente y ladino Guatón Loyola, cuya realidad aparece menos gloriosa de lo que afirma la leyenda, descubriendo sus debilidades y vivezas en otros componentes de su(s) historia(s) personal(es), ocultas por lo que dice la historia.

3.3 Espacio cultural y jurídico-político en el que se desarrolla este movimiento.

El auge de este movimiento teatral (1977-1979) coincide con el del llamado “movimiento cultural alternativo” en el país. En momentos en que los canales de expresión pública disidente estaban altamente coartados, en que aún no se sustituía la función orientadora y articuladora que tradicionalmente cumplían los partidos políticos, en que los efectos de la desarticulación social eran más fuertemente sentidos por aquellos que encontraban

perdida su identidad e inserción social en el nuevo ordenamiento institucional, la expresión artístico-cultural asume una función importante.

En oportunidades, fue utilizada como caballo de Troya para expresar posiciones políticas disidentes y, en especial, para reaglutinar un movimiento político-social en torno a ellos. En otros, fue canalizador de creadores y comunicadores empeñados en mantener vivos y desarrollar diversas formas de expresión artística vinculadas a nuestras raíces nacionales, especialmente simbolizadas por aquellas que florecieron en el pasado reciente, en sí mismas plenas de connotaciones.

En el caso del teatro, ha pasado ya un tiempo suficiente como para decantar y sintetizar los acontecimientos acaecidos en el país, como así también para encontrar las formas de organización, los lenguajes y los canales de circulación posibles de ser empleados en las actuales circunstancias. Por otra parte, no ha pasado aún el tiempo suficiente para morigerar la violencia de las rupturas acaecidas, ni para reintegrar a la ciudadanía a una cotidianidad menos tensionada. Ello hace que la contingencia se destaque en un primerísimo plano, siendo difícil para creadores y receptores que han vivido esta etapa histórica sustraerse de ella.

Incluso, más allá de los temas o contenidos específicos de las obras, los canales de difusión e intercomunicación que este movimiento alternativo genera portan fuertemente significaciones de reencuentro, de confirmación colectiva de una identidad de sectores que comparten una visión de mundo genérica común y que la cultura oficial niega, escinde y silencia.

En el caso de la música, por ejemplo, el uso de ciertos instrumentos y formas musicales propias de subculturas pre-73, en composiciones con ausencia de texto o de letras, o con unas muy primarias, pero que sólo se escuchan en circuitos marginados del espacio público y oficial, ya bastan para generar un clima de pertenencia a un mundo alternativo y crítico del sistema imperante. Y en el caso del teatro, se une a esta función nostálgica una de recreación de lenguajes y de elaboración de un diagnóstico con un punto de vista muy inmerso en situaciones y conflictos surgidos de la contingencia.

Es este, por ejemplo, el momento de expansión del movimiento musical Canto Nuevo, continuador de la Nueva Canción Chilena que expresaran en forma privilegiada grupos como Inti-Illimani y Los Quilapayún. El Canto Nuevo incluye al menos 30 conjuntos musicales, una decena de peñas folklóricas y talleres creativos, un sello discográfico (Alerce), etc. Realiza múltiples recitales y festivales en especial organizados por la Agrupación Nuestro

Canto, y participa también en actos solidarios de organismos de base.

Igualmente, los artistas plásticos ya se han reaglutinado en torno a talleres y galerías, y se aprecia una gran vitalidad en el campo de la literatura, especialmente de la poesía, algunos de cuyos cultores se organizan en torno a la Unión de Escritores Jóvenes. Los talleres culturales de las universidades, generados autónomamente por los universitarios, se agrupan en torno a la Agrupación de Talleres Culturales de la Universidad Católica (ATC), la Agrupación Folklórica Universitaria, que luego se transformará en Agrupación Cultural Universitaria (ACU). De su festival de teatro en 1978 surge la obra *Baño a Baño*. En 1978, se funda *La bicicleta*, revista que nace como soporte orgánico y difusor de esta actividad artística emergente. También en esta época surgen múltiples micromedios de comunicación, principalmente prensa estudiantil, sindical y de agrupaciones de base (especialmente eclesiásticas),³⁹ como también organismos académicos y de acción en la comunidad que suplen funciones que las universidades han dejado de cumplir.

Se suceden durante 1977, 78 y 79 actos culturales, que con el tiempo fueron convocados conjuntamente por diversos organismos, llegando a encontrarse en ellos las diferentes disciplinas y vertientes de este quehacer artístico-cultural. Estos se realizaron frecuentemente en torno a un lema que reivindica un valor cultural y social: "Semana por la Cultura y la Paz", "La Cultura al Servicio del Hombre", "América, la Patria Grande", "El Despertar de Chile", "Jornadas de Adhesión de los Artistas al Año de los Derechos Humanos", etc.

Los actos en homenaje a Violeta Parra y, especialmente a Pablo Neruda, son múltiples. Por ejemplo, el que convocara en 1978 una multiplicidad de organismos, grupos y personalidades que aparecen como bloque en un afiche que fue vastamente difundido: aparecen, entre otros, Nuestro Canto, Unión de Escritores Jóvenes, Agrupación de Músicos Jóvenes, Sello Alerce, Grupo Cámara Chile. Teatros: de Comediantes, Le Signe, Joven, TIT, Agrupación Cultural Chile, Agrupación Cultural Santa Marta. Talleres: Espacio Siglo XX, 666, Contemporáneo, Mingaco, de Artes Visuales. Grupos Sindicales: Coordinadora Nacional Sindical, Confederación Sindical Ranquil, Sindicatos de Empleadas de Casas Particulares, de la construcción, textil, etc. Este acto, sin embargo, debió ser suspendido por negar las autoridades la autorización para su realización, en virtud de disposiciones emanadas del estado de emergencia.

En efecto, por la fuerte lógica de exclusión que caracteriza al Estado Autoritario, este movimiento se realiza al margen de los canales clásicos de difusión masiva: prensa, radio y TV, cuyas concesiones son o estatales (caso de la TV) y/o están restringidas a partidarios de gobierno y a grupos económicos.⁴⁰ Estos medios han exacerbado su carácter comercial en los géneros de entretención, abriéndose irrestrictamente a productos de la industria cultural transnacional, como asimismo proyectan una visión unilateral de apoyo al ideario oficial en los géneros informativos. Salvo raras excepciones, la actitud de los medios masivos respecto a este movimiento cultural adopta las siguientes variantes: de información escueta, de distorsión y/u omisión de sus significaciones centrales, o, lo que se ha hecho más común, de silenciamiento, al no dar cabida a sus realizaciones.

Esta política de exclusión está en estrecha consonancia con la racionalidad global que permite la existencia de este movimiento bajo el Estado Autoritario.

El primer requisito que debe satisfacer este movimiento para abrir brechas en el estrecho espacio que deja la censura vigente es el de no tener una difusión masiva. Por ello, son en principio permitidos los canales de comunicación en que se comparte el tiempo y espacio de emisión privadamente, entre cuatro paredes. Esta modalidad es propia de los espectáculos vivos que, en su difusión, no se proyectan a un receptor anónimo y heterogéneo. La autoridad supone que un público que se acerca sin mediación de promoción masiva y abierta a estos eventos artístico-culturales, ya participa de alguna manera de su campo de influencia. Se estaría dando espacio de acción, entonces, a "los convencidos" o sectores que ya poseen lazos de organicidad con estos emisores.

Por ello, la autoridad evita las ocasiones en que la labor de estos grupos marginales se pueda amplificar. En muchas oportunidades es mayor la difusión que se da a un hecho cultural por su suspensión o represión que por su realización en los limitados canales de un teatro o sala de actos, por lo que las autoridades sopesan este factor para decidir si permiten o niegan un acto contestatario o crítico al régimen. Ecuación que permitió, por ejemplo, la exhibición de *Tres Marías y una Rosa*.

En la medida en que el movimiento cultural fue ampliando su capacidad de convocatoria a la sociedad y operando más coordinadamente, se fueron aplicando cada vez con mayor frecuencia las facultades restrictivas que permite el estado de emergencia permanente. En especial, ateniéndose a la disposición general que obliga a que se solicite autorización del Jefe de Plaza Militar para la realización de toda reunión, de cualquier índole, en la que

participen más de cinco personas. Así, se empezó a exigir a los miembros de este movimiento que solicitaran permiso para cada acto programado, permiso que era sistemáticamente denegado en el caso de los miembros del Canto Nuevo, por ejemplo.

En el caso específico del teatro profesional de crítica contingente, se han aplicado en este período escasas medidas restrictivas directas. Un caso llamativo ocurrió justamente cuando una obra rompió claramente los límites del público y del espacio habituales del teatro.

Es el caso del Teatro La Feria, el cual presentó su primera obra, *Hojas de Parra*, en 1977, en una carpa de circo en un sector residencial y comercial de estratos medio-altos de Santiago. La audacia estética del montaje, su contenido multifacético y anticonvencional, propio del antipoeta Parra, unido a un tema central que simbolizaba el Chile actual—el espacio de la carpa de circo pobre, es arrendado a un empresario de pompas fúnebres, que lo va copando paulatinamente con cruces del cementerio—provoca conmoción, llenándose el teatro de un público disímil, generando las más vivas polémicas. En sólo 9 días de presentación es visto el espectáculo por más de 6 mil espectadores. La municipalidad pone diversos obstáculos al funcionamiento del teatro-carpa, aduciendo normas de seguridad y de higiene. No pudiéndose aplicar estas sanciones administrativas al no encontrar claros fundamentos, al décimo día la carpa es quemada durante el toque de queda nocturno por desconocidos.

Tras este episodio, la mayoría de los grupos que realizan un teatro que incita a la toma de conciencia de la contingencia busca el aval de instituciones con cierto poder de negociación frente al Estado, principalmente organismos de la Iglesia, o de cultura binacional. Por otra parte, la legitimidad social que posean los grupos o sus directores es esencial, legitimidad que se apoya generalmente en una trayectoria de realización de obras y géneros de reconocido valor en circuitos de críticos de alta cultura.

Trayectoria que, a otro nivel, también se hace necesaria como base de la experimentación para encontrar lenguajes teatrales, estructuras dramáticas y formas comunicativas que puedan aportar la ambigüedad polisémica del mensaje estético que sugiere o insinúa, más que afirma, que complejiza relaciones y visiones de mundo más allá de un esquematismo doctrinario que no encontraría cabida en el actual espacio ideológico.

Obviamente, casi todas las condiciones enumeradas, que facultan la expresión de una visión de mundo disidente en Chile a través del teatro en esta etapa, pueden ser mejor satisfechas por grupos profesionales o estudiantiles a nivel universitario,

provenientes de una intelectualidad pequeña-burguesa, que aún mantiene un mínimo manejo dentro del aparato estatal. No ocurre lo mismo con los sectores poblacionales y sindicales, altamente expuestos a la represión y a la censura. Ello explica que el movimiento artístico aficionado, conjuntamente con las organizaciones de base no oficiales, demoren aún más tiempo en rearticularse que los primeros, y que, al hacerlo, deban ligarse muy estrechamente a organismos existentes, principalmente de iglesia.

Ante la dificultad de los sectores populares de contar con canales de expresión públicos propios, los intelectuales y artistas profesionales en el teatro asumen una función de subrogación de la expresión de estos grupos, representando en sus obras sus conflictos y encarnando sus personajes prototípicos. Parafraseando un lema muy difundido por la revista *Solidaridad* de la Iglesia Católica, asumen la tarea de ser "la voz de los sin voz" (o de los sin voz audible o permitida). Esta misma razón lleva a que los sectores sindicales y poblacionales más organizados se vinculen como públicos orgánicos a este movimiento teatral profesional, asistiendo en forma grupal mediante convenios.

Finalmente, otro factor que permite la existencia y reproducción de la actividad teatral es su bajo costo de producción, cosa que no ocurre con el cine o la TV por ejemplo. Pero los grupos de teatro a que nos referimos, por su carácter profesional, aspiran a mantenerse económicamente del ejercicio de su oficio. Ello los obliga primeramente a ubicarse en el circuito de difusión comercial en salas céntricas de Santiago, cuyo público principal son sectores con una cierta capacidad económica y con el hábito cultural de asistir al teatro. Las experiencias de innovación en este circuito, con la intención de acceder a públicos populares (caso de los grupos TIT y La Feria) probó ser dificultosa e inviable por la precariedad organizativa y económica de estos sectores.

En segundo lugar, la inserción en el circuito comercial ubica a los teatros dentro de los códigos y normas de puesta en escena "profesionales," con exigencias de escenografía, vestuario e iluminación determinados, como asimismo de arriendo y administración de salas. Se elevan de esta manera los costos de producción, debiendo los ingresos de taquilla cubrir tanto estos costos como proveer las remuneraciones para asegurar la subsistencia y continuidad de los grupos. Con el agravante de que las tradicionales formas de subsidio a la actividad teatral independiente—aporte de material o fondos de empresas a cambio de publicidad, como así también trabajo teatral remunerado en otros medios: radio y televisión, docencia, etc.—se tornan excluyentes con la participación en compañías disidentes, por lo que se hace

difícultoso reforzar por otras vías los ingresos económicos de éstas.

Más aún, la precariedad económica que casi por definición padecen estas compañías, se ve agravada por la nueva legislación tributaria—Decreto Ley 827, de 1974—que caduca la Ley Promoción del Artista, vigente desde 1935. Esta ley eximía de impuestos a toda obra de autor nacional, y a aquellas en que participaran artistas chilenos. La nueva ley no sólo deja de estimular por esta vía la producción cultural chilena, sino que la inhibe, al aplicar un impuesto del 22% sobre el ingreso bruto por taquilla a todo espectáculo exhibido en territorio chileno. Este gravamen sólo puede ser eximido cuando una comisión integrada por representantes de organismos gubernamentales certifica que la obra en cuestión posee un alto nivel cultural. Hasta el momento, esta comisión ha procedido en forma claramente discriminatoria, negando la condición de tal a las obras nacionales de temática contingente. Por ejemplo, a todos los grupos y dramaturgos cuyas obras se reproducen en este texto (salvo el TIT), y que han solicitado la exención de impuestos, les ha sido negada.⁴¹ La censura adopta, entonces, la fórmula de la asfixia financiera para regular el “mercado” de obras culturales, traspasando al terreno de la economía los requerimientos del Estado Autoritario.

En este contexto hostil al desarrollo de estas formas de expresión artística, la subsistencia de este movimiento teatral se sustenta en el fortalecimiento de las relaciones interpersonales en los grupos, estando la adhesión a éstos identificada con la realización de un proyecto integral de vida y de desarrollo vocacional y social como artistas. La cohesión de un núcleo básico en cada una de las compañías es, entonces, lo que ha permitido su continuidad, lo que no obsta a que se produzcan deserciones en busca de mayor estabilidad económica, o por producirse desacuerdos respecto a la línea ético-estética que desea asumir la compañía correspondiente.

3.4 Cifras de público.

Se evidencia, en lo anteriormente explicitado, una contradicción entre el espacio de libertad de operación que tiene este teatro por no poseer una proyección masiva, y su aspiración intrínseca de imponerse masivamente como un medio de expresión significativo y aportador para amplios sectores de la vida nacional.

No obstante las restricciones que este movimiento enfrenta para expandirse, sus montajes más exitosos han superado con creces el público que alcanza un montaje teatral medio en el circuito teatral independiente (cerca de diez mil personas), pero no llega ni

siquiera mínimamente al logrado por el teatro espectacular del Casino Las Vegas y Tomás Vidiella (más de ciento veinte mil personas para *El violinista en el tejado* del primero y *Cabaret Bijoux* del segundo).

Los montajes que han obtenido mayor afluencia de público han sido *Pedro, Juan y Diego*, de Ictus y Benavente, (55.000 personas); *Tres Marías y una Rosa*, de TIT y Benavente, (50.000 personas en Chile, sin incluir su gira internacional). Otras obras de este movimiento se sitúan en un nivel considerado también significativo para una ciudad de tres millones de habitantes: *Cuántos años tiene un día*, 28.000 espectadores, al igual que *Lindo país con vista al mar*, de Ictus. Por su parte, *El último tren* y *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, exhibidos por Imagen, tuvieron un público medio de 22.000 y 25.300 personas, respectivamente, decreciendo en *Viva Somoza* a 14.000.

Las obras restantes, exhibidas por grupos con menor infraestructura y/o menor trayectoria teatral, y por tanto con aún menor acogida en los medios de comunicación masiva que los grupos antes mencionados, ostentan cifras de público entre las mil a las siete u ocho mil personas. Es el caso de *La Feria*, que logra en promedio esta última cifra, y de la mayoría de los grupos con integrantes jóvenes, sin "cartel," cuyo público suele ser también de jóvenes estudiantes.

C. Tercera Etapa: 1980 -

Aún cuando no ha transcurrido tiempo suficiente, es posible decir que en 1980 se abre un nuevo período para este movimiento teatral. Se manifiesta tanto en el cambio de énfasis de los aspectos componentes de su visión de mundo, como en el de las condiciones orgánicas en que se desarrolla su quehacer, situación que va aparejada a acontecimientos generales acaecidos en el país. Primeramente, el mencionado Plebiscito realizado en septiembre de 1980, que consultaba la confirmación del General Pinochet como Presidente de la República por ocho años más, período en el cual, en lo esencial, se mantiene el estado jurídico restrictivo vigente. En 1988 entraría a operar la Nueva Constitución, la que plantea un sistema de "democracia protegida," y confirma los elementos básicos del orden económico-social actual. Aun considerando la desigualdad de posibilidades que tuvieron las partes para plantear sus posiciones afirmativas y negativas al Plebiscito⁴² y que el proceso de votación fue organizado y controlado por las autoridades, se pudo constatar que los resultados finales de hecho favorecieron la proposición de gobierno.

Coincidió este hecho con la aplicación del llamado Plan de Modernizaciones, que extiende orgánicamente la racionalidad autoritaria en lo político y liberal en lo económico a diversas áreas básicas de la institucionalidad económica, social y cultural del país. Todas tienden a hacer del mercado la fuerza ordenadora prevaleciente, inhibiendo toda articulación de sectores que puedan presionar organizadamente y con efectividad por sus intereses, y reforzando el que la capacidad económica privada sea la herramienta de acceso a diversos bienes sociales. Nos referimos a la Reforma Educacional, Nueva Ley de Universidades, Reforma Previsional, Plan Laboral que norma la actividad sindical, Ley de Colegios Profesionales, Sistema de Salud, etc., cada una de las cuales fue instaurada con una organizada y masiva campaña oficial.

La penetración en diferentes ámbitos de la vida social de esta nueva racionalidad y normativa, que obliga a cada ciudadano a acogerla para poder reproducir su vida-en-sociedad, unido a los primeros signos de mayor holgura económica que permite un acceso masivo de la sociedad (salvo del 20% más pobre) a una variedad de bienes de consumo, va teniendo por consecuencia una transformación más profunda en los rasgos culturales de la sociedad, en sus pautas conductuales y valóricas.

Como decíamos, en su mayoría las obras teatrales realizadas durante 1980 y 1981 presentan diferencias palpables con las reseñadas, acogiendo los datos y vivencias que se desprende de este contexto.

Ya no se da la oposición con deslindes claros entre "ellos" y "nosotros," entre los que plantean formas conductuales, valores y ordenamientos que parecen extraños y externos a la vida nacional, y aquellos que conservan sus valores fundamentales incólumes. Más bien, se tornan difusos los contornos de unos y otros, apareciendo personajes tensionados por ambas visiones de mundo, portándolas en su interior. Más aún, asumiendo el "hombre medio" en ocasiones el nuevo orden y colaborando activamente a su reproducción. El conflicto surge del quiebre de la situación armoniosa que parece presentar este nuevo mundo, al manifestarse su precariedad tanto ética como material, que troca la aparente abundancia y normalidad en pobreza y/o decadencia.

Por ejemplo, *Cero a la izquierda*, de Gustavo Meza, muestra el mundo de los "ejecutivos jóvenes" que especulativa e inescrupulosamente participan en el juego de la economía nacional, construyendo castillos en el aire que se derrumban estrepitosamente, "Cuestión de ubicación" de Juan Radrigán (episodio de *Viva Somoza* de Imagen) toma como base una familia de

pobladores de escasos recursos. Celebran la adquisición a plazo de un televisor a color que no encuentra ubicación en su modesta "mediagua" sin muebles ni piso, mientras la hija desnutrida agoniza. En "La Línea Blanca," episodio de *Lindo país..* de Ictus, una solitaria secretaria cambia su alma a Mefistófeles, quien la encanta con la promesa de obtener una línea completa de artículos para el hogar.

Una preocupación importante de los creadores que desean penetrar profundamente en fenómenos y problemas de la realidad nacional ya no es tensionar los márgenes de la censura o de la autocensura, sino encontrar un lenguaje teatral que sea capaz de develarlos. Muchos de los temas que preocupan se "conocen" ya públicamente a través de la información periodística, charlas y diálogos sostenidos en organizaciones de base, en documentos elaborados por profesionales, en fin, por la microprensa estudiantil, obrera y eclesiástica. Por lo que no se trata, como antes, de dar a conocer o denunciar situaciones que no veían la luz pública, sino de comprender por qué y cómo ellas ocurren, qué recogen y qué introducen en los niveles psico-sociales, antropológicos y socio-culturales de los habitantes de nuestra nación.

Esta reflexión, unida a la conciencia de los nuevos plazos con que se debe operar en la nueva institucionalidad, ha provocado una tendencia a abordar de manera más proyectiva y universal las temáticas de las obras, buscando destacar en ellas componentes más permanentes y variados. Proceso que se complementa con la progresiva revalorización de la función del dramaturgo. Obras como *Hechos consumados*, de Juan Radrigán, que integra poéticamente el absurdo con el realismo al tratar el tema de dos seres humanos cuya experiencia de marginados les ha dado una profunda sabiduría popular humanista que choca violentamente con el orden dominante en la sociedad contemporánea, son testimonio de ello.

Por otra parte, se empiezan a tratar temas cuya carga emocional e ideológica los hacía difíciles de abordar anteriormente con una cierta distancia. Nos referimos al período histórico de la Unidad Popular propiamente tal, del que se realiza una visión crítica tanto en la retrospectiva de un decenio de nuestra historia 1970-1980 en *A la Mary....*, del teatro La Feria, como en *Tejado de vidrio*, de David Benavente, que transcurre justamente en este período. Igualmente, el tema de la represión y de los detenidos-desaparecidos empieza a tratarse sutilmente en obras como *A la Mary....*, "Noche de Ronda" de *Lindo país....*, de Ictus, y, en especial, en talleres experimentales de dramaturgia y en obras de teatro aficionado, de estudiantes universitarios.

En el plano organizativo, también han ocurrido cambios. Se han desdibujado en parte las marcadas fronteras entre la institucionalidad oficial y la no-oficial. Miembros del Canto Nuevo aparecen en presentaciones y festivales de composición heterogénea, incluso en el de Viña del Mar, que vuelve a incorporar la música folklórica suspendida por siete años del certamen. Participan artistas plásticos, músicos, teatristas y literatos en la Semana del Arte Joven, organizada por la Municipalidad de Las Condes; el programa televisivo de música nacional "Chilenazo" acoge a diversos intérpretes del Canto Nuevo, etc.

Los actores de teatro que estaban en las "listas negras" se reincorporan paulatinamente a la televisión, primero haciendo comerciales, luego participando en telenovelas y teleteatros, o amenizando programas de show-espectáculos. En ellos, sin embargo, sólo prestan su oficio técnico, ya que no tienen acceso a la determinación de temáticas y formatos. Una telenovela nacional del escritor de melodramas Moya Grau, *La Madrastra*, cuya protagonista era Jael Unger (de Imagen) y que contaba con un selecto reparto de actores, tuvo tal éxito e impacto público en todos los estratos socio-económicos y edades (el capítulo final logró más de un 90% de sintonía sobre el *share*) que abrió una fiebre de producción dramática nacional. Los actores fueron altamente requeridos por este medio de producción, que permitía la proyección nacional de la imagen de actores por años marginados, amén de una entrada económica estable, lo que resintió en parte el trabajo en las compañías teatrales. Estas experimentaron un alto éxodo de sus miembros o, en su defecto, vieron restringido el tiempo de dedicación a su labor.

Por otra parte, las aludidas fuertes restricciones a las que se veía sometido el teatro crítico lo habían sumido en un cierto estancamiento, en un círculo vicioso que lo conducía a acentuar su marginalidad. La nueva orientación de las obras, que evolucionan en sus temáticas y aproximaciones estéticas para dar cuenta del nuevo escenario social, y el restablecimiento de la calidad de figuras públicas de los teatristas mediante su promoción televisiva, quizás permitan un reciclamiento de su actividad.

Otros realizadores teatrales han resuelto buscar una nueva inserción orgánica en la sociedad. Algunos, como el Teatro Urbano Contemporáneo, realizando teatro callejero. Otros, como el Teatro El Telón, que trabaja con el dramaturgo Radrigán, reforzando los lazos con las organizaciones de base.

Igualmente, se asiste a un resurgimiento progresivo de las agrupaciones y centros culturales de base, especialmente poblaciones, que trabajan activamente en las distintas zonas de Santiago y

principales ciudades de Provincia. Ha sido posible reconocer más de medio centenar de grupos de teatro (sin incluir los estudiantiles), los que en su mayoría montan obras de su propia creación, destinadas a reflexionar sobre su entorno y estimular la toma de conciencia. Su vinculación con públicos populares es directa, por lo que se han diversificado y ampliado las instancias y circuitos de expresión para estos sectores, disminuyendo la presión que ejercían sobre los artistas profesionales para que cumplieran esta función.

Así, desde los espacios institucionales y orgánicos que se han ido generando, lo inédito se encuentra con elementos resistentes que realizando síntesis que continúan construyendo el perfil cultural de una nación que, como tantas otras, busca seguir conformando una identidad que la represente.