

Presencia del teatro chileno durante el gobierno militar

En los albores de la independencia chilena en los inicios del siglo XIX, un poeta visionario hizo inscribir en el telón del primer teatro de espectáculos nacional: «He aquí el espejo de virtud y vicio. Miraos en él y pronunciad el juicio». Este doble juego de reflejamiento que realiza el teatro, dirigido a la realidad social y la de su espectador, le otorga esa maravillosa capacidad de identificar al sujeto con la problemática de su tiempo, y reflexionarla críticamente. Pareciera que aquella antigua inspiración quedó grabada en nuestra experiencia nacional, ya que a través de los años, y en las circunstancias más disímiles, este espíritu se ha mantenido vivo. Incluso durante el período más prolongadamente adverso: los casi diecisiete años recientes de dictadura militar.

Resulta sorprendente, para quienes no han seguido de cerca al teatro chileno, su desarrollo durante ese gobierno. Desde lejos, en especial durante la primera década, la disidencia parecía forzada al total silencio. La censura o la autocensura se veían prevalecer, y en las artes e información pública, se creía que sólo imperaba la lectura oficial. La reflexión del dramaturgo chileno Sergio Vodanovic de que «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»¹ se anunciaba como inevitablemente aplicable al Chile de entonces.

Pero desde dentro y desde cerca, se vislumbró ya desde muy temprano una realidad distinta. Junto a aquel teatro intrascendente y recreativo que se levantaba y moría como callampas, reflejando un afán de necesaria sobrevivencia económica y personal de sus realizadores, apareció aquel otro teatro que reflejaba y reflexionaba las inquietudes del momento. En muy pocos años, aunque no sin grandes dificultades, ese teatro conformaba ya un fuerte movimiento cultural de importantes proyecciones en el

¹ Vodanovic, Sergio: «Theatre in society in Latin America», *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, 1977.



Escena de teatro callejero
(Foto: Jacobo Borizon)

campo creativo y político. Esta mantención contra todas las expectativas de una tradición raigambre, en momentos en que las principales instituciones nacionales estaban quebradas o interrumpidas, encuentra una posible explicación justamente en su especificidad histórica.

Ética y estética del teatro chileno hacia los 70

Decía que nuestro teatro tiene una antigua tradición de vínculos con sus circunstancias, ya sea como testimonio, conducción religiosa, política o filosófica, crítica de instituciones y costumbres, etcétera. Estuvo presente en el inicio de la república, promocionando las ideas libertarias y positivistas. Luego participó de las luchas entre conservadores y liberales, entre clericalistas y laicistas; en la denuncia a los excesos del parlamentarismo y los vicios de los gobiernos oligárquicos. En el cambio de siglo, participó de la polémica generada en torno a la modernidad, al nacimiento de nuevas clases sociales y al cambio de las costumbres y de los roles femenino y masculino. Las luchas sociales fueron promovidas desde sus escenarios, y captada la forma de vida, lenguajes y visión de mundo de los sectores populares. Dramaturgos de la altura de Luco Cruchaga, Acevedo Hernández y Vicente Huidobro² hicieron del teatro de las primeras décadas de este siglo un arte comprometido a fondo con su realidad, transpuesta poéticamente en sus dramas.

No era necesariamente un arte de y para las élites. Todas las clases sociales hacían y asistían al teatro a través del país: eran tan infaltable una función teatral en los salones aristocráticos como en los primeros sindicatos obreros. No tenía aún auto-

² Huidobro, más conocido en su faceta poética, fue también un eximio dramaturgo.

mía como disciplina o institución: estaba fuertemente amalgamado con lo social, en especial, por el funcionamiento *amateur* de la puesta en escena.

Es curioso cómo los fenómenos históricos europeos seguían afectando íntimamente el funcionamiento de nuestra cultura: sólo cuando la primera guerra mundial impidió a las compañías comerciales españolas e italianas hacer sus giras por nuestros teatros, se pudieron asentar las compañías teatrales nacionales, cerca del año 20. Luego, otra catástrofe europea, contradictoriamente, tuvo un efecto altamente positivo para nuestras artes. La llegada de los republicanos españoles alrededor del 39, en especial de la actriz lorquiana Margarita Xirgu, impulsó una renovación total de la escena. Con ello, se incorporó nuestro teatro a una práctica de experimentación y preocupación por la forma escénica, a la par de otorgarle importancia básica a la política de repertorio. Se montaban y creaban obras de honda reflexión crítica de la realidad tanto existencial como social. Las universidades de Chile y Católica fueron las principales propulsoras de esta perspectiva, irradiándola en sus montajes profesionales y en sus escuelas de formación teatral.

La década del 60 fue definitiva para los teatristas chilenos, como lo fue también para todo el mundo artístico e intelectual. La preocupación creciente por las contradicciones e injusticias sociales, por la pobreza y el uso del poder, por la situación de los países subdesarrollados en las relaciones internacionales, etcétera, provocó una ola de producciones sociológicas, de ciencias políticas, de economía y de doctrinas partidarias promoviendo los cambios reformistas o revolucionarios. Las ideologías atravesaron la cultura, y las artes las incorporaron muchas veces como fuente o estímulo a su producción.

La treintena de dramaturgos destacados de la generación del 50, y los que se fueron incorporando en esos años, privilegiaron de una manera u otra el tema de la crisis social, y del rescate de la experiencia popular. También los repertorios de autores no chilenos se seleccionaban con esta perspectiva. Este teatro se articuló fuertemente con el movimiento social de cambios, y muchos hicieron teatro desde las fábricas y las poblaciones. El movimiento de teatro aficionado se expandió fuertemente, en especial, gracias a la creación colectiva, lo que acrecentó el arraigo del teatro, y su función de ser intérprete de la sensibilidad social.

No todo el teatro, sin embargo, fue «contenidista» o privilegió lo dicho a la manera de decir. Su formación universitaria, con énfasis en la investigación en las formas y disciplinas de la expresión teatral, permitió un desarrollo conjunto de los lenguajes. Y el imperio de la creación colectiva, que en alguna medida inhibió el asentamiento de algunos dramaturgos, tuvo la virtud de transformar la organización del trabajo creativo, y el compromiso de cada participante con él. Al adoptarse el concepto de «teatro pobre» de Grotowski, el trabajo del director con los actores, involucrados en un intenso compromiso creativo desde su propia expresividad corporal y el manejo de una utilería mínima, permitió a cada integrante del grupo sentirse partícipe del proceso y del resultado, acrecentar la cohesión interna del grupo, y permitió trabajar con un mínimo de presupuesto e infraestructura. Estos elementos serán esenciales