

cuando cambien las condiciones de trabajo, en un contexto tan adverso como el del gobierno militar en sus primeros años.

## Primeras experiencias de un teatro de resistencia

Es sabido que el golpe militar del 73 constituyó un shock en muchos sentidos para los partidarios de la U.P. y para los demócratas de distintas posiciones. Se sufría la represión de diversos modos: directos, con detenciones y amenazas a la vida misma. Indirectos, con exoneraciones laborales, coartamientos a la libertad de expresión, disciplinamiento del comportamiento público, de vestimentas y costumbres. Se afectaba la identidad personal en lo más íntimo, así como la valoración de los grupos sociales, especialmente de los populares.

Un teatro tan ideologizado como el que había devenido el chileno, unido a su inserción en entidades estatales o paraestatales (universidades, organismos sociales), experimentó un violento remezón en su organización y en su decir. En su organización, porque los teatros universitarios (salvo en gran medida el de la Universidad Católica), principales soportes del quehacer y de la enseñanza teatral, fueron desmantelados y cerrados; los teatros independientes se desorganizaron (salvo el ICTUS y un teatro de sainetes) y los teatros aficionados dejaron de funcionar junto a las instituciones que los amparaban. En su decir, porque la censura impuesta sobre el habla cotidiana, más allá de la obvia restricción de los medios de comunicación, de la docencia, etcétera... provocó que cada cual se autoimpusiera la censura, al tomar nota de lo que les ocurría a los que no lo hacían.

Un observador inadvertido podría creer, al mirar la cartelera de espectáculos de los años 74 al 76, que había un auge teatral en el país: se ofrecían más del 170% de espectáculos teatrales que en los años precedentes. Pero los repertorios eran muy diferentes, fundamentalmente teatro infantil o teatro de diversión, y los elencos eran improvisados y cambiantes. No era más que una estrategia de sobrevivencia de los teatristas, los que ni tan siquiera habían conservado su trabajo en la televisión o el cine<sup>3</sup>. De aquí que muchos de ellos, incluso compañías enteras prefirieran abandonar el país, enfrentando la difícil tarea de hacer teatro en el exilio.

Hubo compañías como Teatro Imagen, dirigida por el director y ex profesor de la Universidad de Chile Gustavo Meza, que se formaron al alero de institutos binacionales (en este caso el francés), y que montaron obras de reflexión crítica de autores extranjeros, acercándose progresivamente a los chilenos. Igual cosa hicieron los teatros universitarios, en especial el de la Universidad Católica, que recurrió a los clásicos como manera de mantener vivos los valores de una cultura humanista. Otros, persistieron en la propia autoría de sus obras, refiriéndose a los problemas del momento de manera metafórica. Es el caso del grupo ALEPH, que creó *Al principio existía la vida*, donde simbolizaban la crisis de la U.P. y la atrocidad del golpe. Todo

<sup>3</sup> Los medios de masas, también bajo control estatal, aplicaron fuertes medidas de censura a actores y gente de teatro mediante las llamadas «listas negras». El cine se vio imposibilitado, debido al cambio legislativo aplicado en la materia.

el grupo, y algunos de sus familiares, fueron apresados y permanecieron años en campos de concentración. Allí, especialmente su director, Óscar Castro, prosiguió haciendo teatro con los otros reclusos, convirtiéndolo en un vehículo de dignificación, relajación de tensiones, expresión creativa y terapéutica. Ya no tenían que ocultar su ideología ni su identidad, por lo que decían haber conquistado más libertad que aquellos que, fuera de las prisiones, permanecían en el país.

Otro grupo que mantuvo su espacio de expresión fue el de los estudiantes de la Universidad de Chile, especialmente, los de la Escuela de Medicina y Psiquiatría. La tradición teatral es allí importante, y se mantuvo con obras colectivas de gran simbolismo. Un lenguaje altamente codificado, que daba cabida sólo a los «iniciados», acrecentado por el manejo de la lectura implícita de los psiquiatras, se desarrolló entre las paredes de las aulas, haciéndose público e incorporando a toda la universidad en los festivales de teatro estudiantil organizados por la A.C.U. Fiestas de creatividad y encuentro, de complicidad y fortalecimiento de la organización estudiantil, manifestaban el cruce entre teatro y política.

## El movimiento de teatro crítico

Muy pronto comenzó la reconstitución del teatro profesional, a partir de directores, actores y dramaturgos que portaban la carrera más sólida y a la vez más experimental. En el área independiente, y a través del teatro de grupo y la creación colectiva, surgieron decenas de obras de alta calidad dramática que aludían críticamente a la realidad. Un recuento de ellas, entre 1976 y 1981, identifica 31 obras de este tipo<sup>4</sup>. Por supuesto, esta actividad dramática fue incentivada por la enorme repercusión que tuvo en la sociedad, la que le proveyó un soporte orgánico para sobrevivir económica y políticamente.

Las audiencias de estas obras variaban entre 10.000 y 120.000 espectadores, para una ciudad de cuatro millones de habitantes. No sólo provenían de sectores más pudientes, sino había una heterogeneidad social gracias a políticas de convenios y promoción en organizaciones obreras y poblacionales. La taquilla era fundamental, ya que había de compensar no sólo la falta de subsidios estatales para el teatro, sino por el contrario, la aplicación de altos gravámenes. El régimen aplicó preferentemente una censura indirecta, a través del manejo económico, de acuerdo a su política liberal: aquellas obras que no eran consideradas «culturales» según una comisión del Ministerio de Educación, debían cancelar un 22% sobre sus ingresos brutos, que luego se rebajó al 20% del IVA. Demás está abundar sobre la discrecionalidad en la aplicación de esta disposición.

No por ello el teatro dejó de estar en la mira de los organismos de seguridad. De tanto en tanto, algún teatro era cerrado directamente, amenazados sus integrantes, o boicoteadas sus instalaciones por personas «anónimas». Con ocasión del estreno

<sup>4</sup> Este recuento ha sido realizado por M. de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius en diversas publicaciones de CENECA, especialmente en Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980, de Universidad de Minnesota, 1982.

de *Tres Marías y una Rosa*, se supo del informe de un organismo de seguridad que, tras analizar estética e ideológicamente la obra, recomendaba no aplicar la censura ni la violencia, que consideraban de efecto más masivo y contraproducente que la continuidad de la exhibición de la obra, de recepción necesariamente restringida<sup>5</sup>.

Pero el Estado y la censura imperantes en estos años obligaban siempre a un enorme cuidado en el decir y en el cómo decir. Ya no era posible el teatro declamatorio, panfletario, presidido por un lenguaje doctrinario o político. El decir sin decir, lo implícito, lo metafórico, eran elementos centrales en este teatro, favorecido por la ansiedad del público de encontrar claves de reconocimiento y alusión a las interpretaciones silenciadas de la realidad. La carga emotiva en las salas teatrales era enorme, en una estrecha complicidad entre los actores y el público, ejercitador activo de la hermenéutica.

Las obras más destacadas de este periodo fueron *Pedro, Juan y Diego*, de ICTUS y Benavente; *El último tren*, de Gustavo Meza e Imagen; *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, de Marco A. de la Parra; *Tres Marías y una Rosa*, de T.I.T. y Benavente; *Hojas de Parra*, de Vadell y Salcedo; *Por sospecha*, de Luis Rivano; *José*, de Egon Wolff; *Testimonios sobre las muertes de Sabina*, de Juan Radrigán.

En su mayoría, son obras realistas (salvo las de Vadell, de la Parra y Radrigán), y sus protagonistas son personajes del pueblo. El tema central es los efectos sociales de la censantía que provoca Pinochet, y los despidos por razones políticas. Se indaga en la angustia existencial que genera esta situación por los quiebres en la identidad y sociabilidad; por los cambios de roles y aprendizajes de la mujer al entrar al campo laboral informal en suplencia del marido; por las penurias del hambre y la escasez; por los abusos e insensibilidad social de las autoridades; por el ambiente de miedo que se vive cotidianamente.

Algunas de estas obras eran ejemplificadoras, en el sentido de mostrar un camino de salida a los problemas: apelaban a la unidad de los trabajadores, a la organización social, a la lucha por los derechos, etcétera. Otras, en cambio, mostraban una situación de desesperanza sin salida cuyo único desenlace posible era la muerte o la locura. En las primeras, el recurso al humor y la chispa popular era constante. Un humor, sin embargo, que hacía detener la risa al captarse el trasfondo dramático de sus alusiones. En las segundas, el melodrama y el absurdo daban el tono de aproximación a la realidad. En todas ellas, las situaciones, gestos y lenguajes eran característicos de la cultura popular. El convertir a este sector social en protagonista positivo ya era, en el contexto político, un acto contestatario.

Las obras de Vadell y de la Parra se sitúan en otro plano: su diseño en sí es metafórico de la realidad del antipoeta a que aluden. *Hojas de Parra*, basada en la obra homónima del antipoeta Nicanor Parra, sitúa la acción en un circo, por lo que el espacio teatral es una carpa de circo verdadera, con sus payasos, equilibristas, malabaristas, etcétera. Pero el señor Corales, dueño del circo, está por explotar el negocio como sea. Ante el crecimiento de las muertes en el pueblo, le arrienda al cementerio

<sup>5</sup> El texto completo de este documento aparece publicado en un anexo de *Tres Marías y una Rosa y Pedro, Juan y Diego*, editorial CESOC, Chile, 1989.